رومان ياكبسون

قضايا الشعرية

ترجمة محمد الولي ومبارك حنون

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي - ساحة محطة القطار
بلفدير، الدار البيضاء 05 - المغرب
الهاتف : 24.06.05/47

العناوين الأصلية للنّصوص ومصادرها

Qu'est-ce que la poésie ?
Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie (I)

Questions de poétique,

Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1973.

Linguistique et poétique

Essais de linguistique générale,

Les Editions de Minuit, Paris, 1963

Le Parallélisme

Dialogue,

Flammarion, Paris, 1980.

Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie (II)

Une vie dans le langage,

Coll. Propositions, les éditions de Minuit, Paris, 1984.

تمّ نشرُ هذا الكتاب ضمن سلسلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى 1988

رقم الإيداع القانوني 1988/300

تقديم

تقدم أوّل مرّة للقارئ العربي خمسة نصوص لمعلّم الشّعرية الحديثة رُومَان ياكُوبْسُون، وهي تؤكد انقلاب الدّراسات الشعرية في العصر الحديث، وهذه النّصوص هي «اللسانيات والشعرية» و«ما الشعر ؟» و«شعر النحو ونحو الشعر - 1 » و«شعر النحو ونحو الشعر - 2 » و«التوازي».

□□□

إن اسم ياكُوبْسُون أصبح متداولاً في الثقافة العربية، نظراً لأعماله الرائدة في مجالي اللسانيات (وخاصة الصّوتيات) والشعرية. إلا أن أعماله الأساسية، في هذين المجالين، لم تجد طريقها بَعْدُ إلى اللغة العربية. ولعل صعوبة نقلها تكمن في لغتها الواصفة التي لم تُكْتَمَل بعدُ في إطار اللغة العربية، إضافة لاهتمام لثقافتنا بالشروح بدل إعطاء الأولوية في التّرجمة للنصوص الأساسية. ويمكن اعتبار عملنا هنا استجابة لاستراتيجية «دار توبقال للنشر» في التّوجه المباشر نحو الأعمال الأساسية.

□□□

رَومَانْ أوسيبُوفيتْش يَاكُوبْسُون Roman Ossipovitch Jakobson من مواليد 11 أكتوبر 1896 بمُوسْكُو. وقد ورث عن عائلته الاهتمام بالعلم، فأظهر في سن مبكرة الاهتمام بالآداب العالمية، وقد عاصر مدارس شعرية في روسيا منها الرمزية والمستقبلية، كما ساهم هو الآخر بكتابة الشعر ضمن الاتجاه المستقبلي، وقد ربطته في هذا السياق علاقة صداقة مع الشاعرين مَايَاكُوفْسْكِي وكْلِيبْنِيكُوف.

أبدى إعجابه بخلابنيكوف ونوفاليس بوصفهما من منظري الرمزية والرومانسية. وخلال دراسته الجامعية اكتشف سوسير وهوسرل وتأثر ببودوان دوكورتوناي المؤسس الأول للصوتيات.

ويعتبر ياكوبسون مؤسساً مشاركاً لحلقة موسكو اللسانية (1915 ـ 1920)، وهي الحلقة التي كانت على اتصال بحلقة أخرى تشكلت في بيترسبورغ أي الأوبوياز (جمعية دراسة اللغة الشعرية). وقد لعب دوراً هاماً في نشأة مدرسة «الشكلانيين» الروس لينتقل فيما بعد إلى تبني البنيوية.

عاش ياكوبسون «يغيّر بلداً ببلد أكثر مما يبدّل حذاء بحذاء». استقر في تشيكوسلوفاكيا مدة تقارب العشرين سنة. وقد ارتبط نشاطه العلمي، فيما بين الحربين، بنشاط حلقة براغ اللسانية حيث ساهم في تأسيسها سنة 1926 وكان نائباً لرئيسها. وكان هو وتروبتزكوي الناطقين الأساسيين باسم هذه الحلقة. ساهم في الثلاثينيات، بشكل فعّال، في بلورة النظرية الفونولوجية. وعاش فترات متقطعة متنقلاً بين الدانمارك والنرويج والسويد قبل أن يتجه إلى أمريكا سنة 1941، حيث ربطته علاقة صداقة مع كلود ليفي ستروس.

بدأ منذ سنة 1946 يدرّس في جامعات أمريكية، نذكر منها على وجه الخصوص MIT (Institute of Technology Massachusetts)، بوصفه أستاذاً للسانيات العامة واللغة والأدب السلافيين. كما ساهم، بشكل رئيسي، في أعمال حلقة نيويورك اللسانية، وفي إدارة مجلتها Word. وتفرغ في الستينيات والسبعينيات لدراسة الشعر.

ولم تكن مرحلة التقاعد لتحجبه عن العمل الدؤوب. فقد ظل يشد الرحال ناشراً المعرفة في كل أرجاء المعمور، مدرّساً ومشاركاً في الندوات واللقاءات العلمية، إلى أن وافته المنية في 18 يوليوز 1982.

□□□

كانت الشعرية هي التي قادت ياكوبسون إلى اللسانيات. فقد كان يود التخصص في تاريخ الأدب، إلا أن القضايا التي كانت تشغله استعصى عليه حلّها خارج منظور لساني. فانكب على توضيح موقع اللغة ضمن الأنساق السيميائية الأخرى، وتحديد العلاقات الوثيقة والمتعددة التي تربط اللسانيات بمختلف

العلوم. وقد انتهى إلى اعتبار اللغة شديدة العلاقة بالثقافة واعتبار اللـ
شديدة العلاقة بالأنثروبولوجيا الثقافية. كما لم ينته بسط الرأي
علاقة نظرية التواصل باللسانيات. فأولى اهتماماً بالغاً بمفهوم التواصل
بالوظيفة المرجعية وبالتعبير وبالشعر، منتهياً إلى رفض اعتبار الأ
للتواصل» لأنها هي التي تؤسس كل عملية تواصلية.

إن اللسانيات، عند ياكوبسون، هي العلم الذي يشمل كل الأنساق و
اللفظية. ولكي تستوعب مختلف هذه البنيات، كان عليها ألاّ تخ
«الجملة» أو أن تكون مرادفة لـ «النحو». فهي «لسانيات الخطاب» أو «لسا
القول».

ومن أبرز الإسهامات العلمية اللسانية لياكوبسون تلك التي تتعل
الصوتي والمتمثلة في ما سُمّي بـ «الثنائية» (le binarisme =)، حيث وضع
علاقياً خالصاً ونسبياً للملامح المميزة. فأصبح، بذلك، التعارضُ الثنائيُ
العلاقة الأكثر بساطة، وتم اكتشافُ الخاصية الثنائية لعدد من العلا
الأصوات التي ظلت لزمن طويل مجهولةً وصعبةَ الإدراك.

وعلى عكس اللسانيين البنيويين الأمريكيين، أولى ياكوبسون عنا
يسيرة بالمعنى محاولاً دراسته دراسة لسانية، فحدّد العلاقة بين الدال و
تحديداً خاصاً وأوّلَ اعتباطية الدليل باعتبارها مُجاورة مُسنَّنة le Codée
كما كان مِنْ بَيْن اللّسانِيّين الأوائل الذين درسوا المعيِّنات .les embrayeurs

□□□

لم يَكُفّ ياكوبسون في جُلّ كِتَاباته عن التأكيد أن الشعر يتم با
على شكل الرّسالة، حيث تتمتع الدلائلُ في حد ذاتها بثقل خاص، وتكت
ينقلُها من وضع الإحالة الشفافة على المحتوى أو المرجع أو الذات... إ
التميّز الذاتي بإزاء ذلك كله. وهنا «لا تعود الدلائل مجرد ظلّ وإنما
بالأحرى شيئاً» حسب عبارة شْلوفسكي.

ويكتسب الشعر هذه السمة المسماة «وظيفة شعرية» بفضل إسقا
المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف»، وتنتج عن ذلك البـ
تُسمّى التّوازي. ويشمل عند ياكوبسون أدواتٍ شعريةً تكرارية. منها

...الية والترصيعُ والسجعُ والتطريزُ والتقسيمُ والمقابلةُ والتقطيعُ والتصريعُ
...د المقاطع أو التفاعيل والنبرُ والتنغيم. ويمكن لبنية التوازي هذه أن
...وعب الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز. ويمكن
...وازي أن يتخطى حدود البيت أو المقطوعة لكي يستوعب القصيدة بأتمها
...ث تُوَازِي مجموعة من الأبيات (أو مقطوعة) مجموعةً أخرى ضمن القصيدة
...ها. ويمكن لهذه الوظيفة الشعرية أن تتحقق في الشعر على وجه الخصوص
...تماد الاستعارة أساساً، وذلك مقابل النثر القصصي الذي يعتمد أساساً على
...اية أو المجاز المرسل، حيث لا يتم الانتقالُ من شيء إلى شيء آخر شبيهٍ به
... هو حال الشعر، وإنما يتم الانتقال من شيء إلى شيء آخر مُجَاوِرٍ.

ومع ذلك لم يفُتْ ياكوبسون أن يُعبّر عن تحرجه إزاء تحديد جامد للشعر.
...توجد أسوارٌ صينية بَيْنَ الشعر والحياة، وبين الشعر والمرْجِع، وبين الشعر
...بدع، وبين الشعر والمُتلَقِّي، وبين الشعر وباقي الفنون، وبين الشعر
...موم الإنسانية، كل ذلك يخترق الرسالة الشعرية ويتقاطع داخلَها.

المترجمان : محمد الولي ومبارك حنون

ما الشّعر ؟[1]

«قلت : إن الانسجام يتولّد من التّباينات، والعالم كلّه يتكوّن من عناصر متعارضة و...» قاطعني ماشا : «الشعر، الشعر الحق يحرّك العالم بطريقة أشدّ جوهرية ومفاجئة بقدر ما تكون التّباينات منفرة حيث يبرز تناسب خفي».

ك. سابينا K. Sabina

ما الشّعر ؟ ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما ليس شعراً. إلا أن
[تـ]ـعيين ما ليس شعراً ليس، اليوم، بالأمر السّهل.

ففي العصر الكلاسيكي أو الرّومانسي كانت قائمة الأغراض الشّعرية محصورة للغاية.
[و]لنتذكّر المتطلّبات التّقليدية : القمر والبحيرة والبلبل والصّخور والوردة والقصر الخ. ولم
[يـ]ـكن على الأحلام الرّومانسية نفسها أن تبتعد عن هذا المحيط. كتب ماشا : «لقد حلمت اليوم
[أ]نّني كنت وسط أنقاض تتهاوى أمامي وخلفي، وتحت هذه الأنقاض، كانت الأرواح الأثيرية
[تـ]ـستحمّ في بحيرة... مثل عاشق يبحث عن معشوقته في قبر... ثم انطلقت عظامٌ متراكمةٌ في
[بـ]ـناية قوطية خربة طائرة من خلل النّوافذ». وبصدد النّوافذ، فقد كان القوط يوثرونها بتقدير
[خـ]ـاص، وقد كان القمر يعي، بالضّرورة خلفها. واليوم فإن كل نافذة هي أيضاً شعرية في نظر
[ا]لشّاعر بدءاً من النوافذ الزجاجية الفسيحة لمتجر كبير إلى كوة مقهى صغير في القرية
[يو]سخها الذباب. وقد سمحت نوافذ الشّعراء إلى اليوم برؤية كل أنواع الأشياء.

(1) نشر هذا المقال في الأصل «Co je poesie ?», Volné směry, XXX (1933-1934) p. 229-239
وترجم إلى الفرنسية ونشر في R. Jakobson, Huit questions de poétique, Paris, Seuil, 1977 من ترجمة مارغوريت ديريد

وقد تحدث عن هذا نزفال في Amilyrik :

تبهرني وسط الجملة حديقة
أو مرحاض. إن هذا لا أهمية له.
لم أعد أميّز بين الأشياء بحسب الفتنة والقبح اللذين
أسندتموهما إليها.

يعتقد الشاعر المعاصر، شأنه شأن كراماروف العجوز «ألا وجود لأسماء دميمات». وألا وجود اليوم لطبيعة ميتة أو لعمل، وألا وجود لمنظر طبيعي أو لفكرة، خارج مجال الشعر اليوم. إن مسألة الموضوع الشعري هي اليوم إذن بدون موضوع.

هل يمكننا تحديد مجموع الأدوات الشعرية لـ Kunstgriffe. لا، لأن تاريخ الأدب يشهد على تنوعها الثابت. والحاجة النقدية منها للعمل الإبداعي ليست إجبارية. يكفي أن نتذكر المرات الكثيرة التي كان فيها الدادائيون والسرياليون يتركون للصدفة صياغة الأشعار ويكفي أن نتذكر في اللذة الكبيرة التي كان يشعر بها الشاعر الروسي كليبنكوف إزاء الأخطاء الطباعية : إذ كان يعلن أن الخطأ قد كان أحياناً فناناً بارعاً. إن عدم فهم المصور الوسيطي هو الذي كسر أطراف التماثيل الضيقة. واليوم فإن النحات هو نفسه الذي يقوم بهذه المهمة. والنتيجة (مجاز فني) هي نفسها. ماذا نفسر ألحان موسورغسكي Moussorgski ولوحات هنري روسو ؟ هل نفسر ذلك بعبقرية هذين الفنانين أم بأميتهما في مجال الفن ؟ ما هو سبب اقتراف نزفال للأخطاء في اللغة التشيكية. هل يعود ذلك إلى عدم تعلمه لها أم أنه بعد أن تعلمها كان يتعمد رفضها ؟ كيف يمكن الوصول إلى تراخي المعايير الأدبية الروسية لو لم يجئ غوغول الأوكراني الذي لم يكن يتقن اللغة الروسية ؟ ماذا كان يمكن أن يكتب لوتربامون مكان أغاني مالدورور لو لم يكن مجنوناً ؟ تشكل هذه التساؤلات جزءاً من جنس المشاكل الطريفة التي ينتمي إليها موضوع الإنشاء المدرسي من قبيل : ماذا كان سيكون جواب مارغريت لفاوست لو كانت رجلاً ؟

وحتى لو تمكنّا من تحديد الأدوات الشعرية النمطية لدى شعراء عصر ما فإننا لن نكون بذلك قد اكتشفنا بعد حدود الشعر. إن نفس الجناسات وأدوات تناغمية أخرى تستعملها خطابة هذه المرحلة، والأكثر من هذا فإن الكلام اليومي يستعملها. إنكم تسمعون في الحافلة مزحات قائمة على نفس الصور التي يقوم عليها الشعر الغنائي الأكثر حذقاً. والشتائم مؤلفة في الغالب حسب القوانين المتحكمة في الأقاصيص الرائجة حديثاً. أو على الأقل (وذلك تبعاً للمستوى الثقافي للشتام) أقاصيص الحقبة الماضية. إن الحد الذي يفصل الأثر الشعري عن كل ما ليس

أثراً شعرياً هو أقل استقراراً من الحدود الإدارية لبلدين. لقد كان نوفاليس ومالارمي الحروف الأبجدية أعظم الآثار الشعرية. وكان الشعراء الروس يعجبون من الطابع لبطاقة الخمور (فيازيمسكي Viazemski) ومن قائمة أثواب البحر (غوغول) ومن مؤشر لما الحديدية (باسترناك). بل ومن فاتورة الصابون (كروتشينيك Kroutchenykh). ويعتبر من الشعراء اليوم أن الاستطلاع أثر فني يكون الفن فيه أشد حضوراً من حضوره في و أو الأقصوصة. سيكون صعباً علينا لو تحدثنا حالياً للتربة الشعرية الجلية.[1] وا ال الرسائل الشخصية لبوزينا نمكوفا Božena Němcová تبدو لنا بمثابة أثر شعري عبقري يت

هناك حكاية تحكي عن أبطال المصارعة اليونانيين - الرومانيين. إن بطل ال انهزم على يد مصارع من الدرجة الثانية. وقد صرح أحد المتفرجين أن هذا مجرد واستفز المنتصر وهزمه. وفي اليوم التالي كشفت صحيفة أن المقابلة الثانية كانت هي الت مجرد خدعة متفق عليها مسبقاً. لقد حضر المتفرج إلى هيئة تحرير الجريدة وصفع المقال. إلا أن إفشاء الصحيفة واستنكار المتفرج كانا هما أيضاً مجرد خدعة متفق عليها لا تثقوا في الشاعر الذي يتنكر باسم الحقيقة والواقع الخ، الخ لماضيه الشعري أو لل عام. لقد كان تولستوي يرفض أثره الأدبي بغضب. إلا أن هذا لم يمنعه من أن يكون إذ إنه كان يشق طريقاً نحو أشكال أدبية جديدة وغير مطروقة بعد. لقد قيل بحق إن حينما يزيل القناع فإنما يفعل ذلك لأجل أن يبين مساحيقه. ويكفي أن نذكر بعدئذ ال العهد وهو المرحلة الكرنفالية لدوريش[2] Durych. لا تثقوا أيضاً في الناقد الذي يتنـ ما باسم الأصالة وباسم ما هو طبيعي، إنه يرفض بالفعل اتجاهاً شعرياً، أي مجموعة الأدوات المنوعة باسم اتجاه شعري آخر، أي مجموعة أخرى من الأدوات المنوعة. يلعب نفس الدور بنفس القدر حينما يعلن أن الأمر لا يتعلق هذه المرة بالشعر وإنما يتعلق بالواقع Wahrheit مجرداً. أو حينما يؤكد أن هذا الأثر هو مجرد إبداع هو في جميع الأحوال كذب. والشاعر الذي لا يقدم على الكذب بدون تردد بدءاً من الأولى لا قيمة له.

إن هناك مؤرخين للأدب يعرفون عن الشاعر أكثر مما يعرفه الشاعر عن نفسه أو من مما يعرفه العالم الجمالي الذي يحلل بنية أثره الأدبي وأكثر مما يعرفه عالم النفس الذي يرسم يدرس بنية حياته الذهنية. يظهر هؤلاء المؤرخون بمظهر الواعظ الديني ما هو مجزية أو

(1) إشارة إلى الحكاية الأكثر شهرة لـ Božena Němcová: قرية جبلية. (م)

(2) [illegible] Arne Novak [illegible] [illegible] حيث يتحد [illegible]

سانيه في أثر الشاعر وما يشكل «شهادة منبه» حيث يوجد «الصدق» و «وجهة النظر الطبيعية حول العالم» وحيث تعتبر «التملّق» و «وجهة النظر الأدبية والمصوغة» وما «يأتي من القلب» تصنّعاً. وهذه العبارات استشهادات مقتبسة من دراسة **العشق المنحط** لهلافتشيك Hlaváček وهي فصل من عنوان مؤلف حديث العهد لسولداس Soldan[14] إن العلاقات بين شعر العشق وعشق الشاعر موصوفان وكأن الأمر لا يتعلق بمفاهيم جدلية وبتحولها وتنقلها المستمرين ولكنه يتعلق بمواد عبر متغيرة لمعجم علمي. وكأن الدليل والشيء المدلول عليه كانا مرتبطين ارتباطاً نهائياً في زواج أبدي وكأننا قد نسينا ما يعلمه علم النفس منذ أمد طويل. ذلك أن أي إحساس ليس خالصاً ما لم يمتزج بإحساس مناقض له (ازدواج الإحساسات). كثيرة هي أعمال التاريخ الأدبي التي لا تزال تطلق اليوم بصرامة الخطاطة الثنائية : الواقع النفسي - الاختلاق الشعري، وتبحث بين الواحدة والأخرى عن علاقات السببية الميكانيكية. وبهذه الطريقة نطرح، رغماً عنا، السؤال الذي كان يؤرق في العهود الغابرة ذلك الرجل الفرنسي النبيل : هل الذنب ملتصق بالكلب أم أن الكلب هو الملتصق بذنبه.

يمكن لمذكرات ماشا، وهي عبارة عن وثيقة مفيدة حقاً ما تزال للأسف تنشر بثغراتها الكثيرة، أن تبرهن لنا على عقم هذه المعادلات ذات الطرفين المجهولين. لا يعتني بعض مؤرخي الأدب إلا بآثار الشعراء الرائعة ويتركون بكل بساطة جانباً المشاكل المتعلقة بالسيرة الذاتية، ويحاول آخرون عكس ذلك إعادة بناء حياتهم بكل تفاصيلها؛ إننا نقبل الموقفين معاً إلا أننا نرفض قطعاً طريقة أولئك الذين يستبدلون السيرة الحقيقية لشاعر ما برواية رسمية مقتطعة مثل مؤلف من قطع منتقاة. إن الثغرات في مذكرات [...] ماشا قد احتفظ بها لكي لا يصاب بالخيبة الهواة العالم والمعجب بتمثال ميسلبيك Myslbek في بيترين Petřín[15]. إلا أن الأدب كما سبق لبوشكين أن قال، ونضيف نحن، إن المنابع التاريخية الأدبية على الأرجح، لا يمكنها أن تحظى بتقدير فتيات في سن 15 عاماً اللواتي يقرأن اليوم أشياء أشد استهتاراً من مذكرات ماشا.

يرسم الشاعر الغنائي ماشا في مذكراته بطريقة ملحمية هادئة وطائفه الفربولوجية الجنسية أو الإفراطية. وهو يسجل بدقة المحاسب التي لا ترحم مستعملاً سناً مثلماً كم من

[14] إن ف سولدان، وهو ناقد من الدرجة الثالثة، هو مؤلف كتاب كاريل هلافاتشيك، الممثل النمطي للانحطاط التشيكي Karel Hlaváček, typ české dekadence, Prague, 1930.
[15] جوزيف فاكلاف ميسلبيك Joseph Václav Myslbek (1848 - 1922)، وهو نحات تشيكي شهير، يعتبر أحد آثاره الناتجة عن اتفاق تمثالاً لماشا على تل بيترين ببراغ.

مرّة وكيف أشع اذنه خلال لقاءاته بلوري Lori. يقول سابينا Sabina متحدثاً عن ماشا : «إن العيون السود ذوات النظرة النافذة والجبهة المهيبة حيث تقرأ أفكارٌ عميقة، وهذا المظهر الكئيب الذي يعبّر عنه على وجه الخصوص شحوب الوجه ومظهر العذوبة والتفاني الأنثوي، كل ذلك كان يجذبه أكثر من أي شيء آخر نحو الجنس اللطيف». نعم، إنّها في الحقيقة صورة جمال الفتيات في أشعار وحكايات ماشا. إلا أن أوصاف المعشوقة في مذكّراته تذكّرنا بالأحرى بجذوع الإناث دون رأس في لوحات شيما Sima.

هل العلاقة بين الشعر والمذكّرات هي نفسها العلاقة بين الشّعر Dichtung والواقع Wahrheit ؟ الأكيد غير ذلك: فالمظهران معاً صادقان، وهما لا يمثّلان إلا دلالات مختلفة، أو إذا استعملنا لغة مختصة إنهما لا يمثّلان إلا مستويات دلالية مختلفة لنفس الموضوع ولنفس التّجربة. إن السينمائي سيقول إن الأمر يتعلّق بلقطتين مختلفتين لنفس المشهد. إن مذكّرات ماشا هي أثر شعري تماماً كما هو الأمر بالنسبة لماي Maj أو ماريِنْكا Marinka، فنحن لا نجد فيها أي أثر للنفعية، فهي الفن للفن في خلوصه والشّعر للشّاعر. إلا أن ماشا لو كان يعيش اليوم هل سيكون بإمكانه أن يحتفظ بالشّعر (أيلة، أيلة بيضاء، استمع إلى نصيحتي الخ) للاستعمال الشّخصي وهل سيكون بإمكانه أن ينشر المذكّرات. إنّنا قد نقرّبه من خوينس ومن لاوزينس بسبب بعض التفاصيل التي تقرّبه إليهما. وقد يكتب ناقد إن هؤلاء الكتّاب الثلاثة «يبحثون عن تقديم صورة حقيقية عن الإنسان المتحلّل من كل القواعد ومن كل القوانين، الإنسان الذي لم يعد بمقدوره سوى أن يطفو وأن ينساب وأن ينتصب كغريزة خالصة».

إن قصيدة بوشكين : «أتذكّر تلك اللّحظة الرّائعة التي برزت فيها أمامي كرؤية هاربة، مثل عبقرية الجمال الخالص»، لقد كان تولْستوي في شيخوخته يستنكر كون المرأة التي تُغنّي بها في هذه القصيدة النّبيلة هي تلك التي نجدها في رسالة غير محتشمة إلى حدّ ما حيث كتب بوشكين لصديق : لقد تمكّنت اليوم، بعون الله، من آنا ميخايلوفْنا Anna Mikhailovna. إن الفاصل الشّكلي للغز مّا ليس سنة ! فالقصيدة الغنائية والمعارضة السّاحرة متماثلتان فيما يتعلّق بالصّدق. إنّهما ليستا سوى جنسين شعريين وطريقتين للتّعبير يمكن تطبيقهما على نفس الغرض.

إن الغرض الذي يعذّب ماشا هو، على الدوام، الشّك في أنّه لم يكن أول عاشق للوري Lori. وفي ماي Maj يتّخذ هنا الحافز الشّكلَ التالي :

آه، هي هي ! ملاكي

لماذا أخطأتُ قبل أن أتعرّف عليها ؟

لماذا أبي ؟ لماذا مُتَيّمك ؟...

أو هذا الشكل

وإن الغريم هو أبي : والقاتل هو ابنه
لقد أغوى الفتاة التي أحب
بدون أن أعرفها.

يحكي ماشا في مذكراته أنه قد خلّد كتباً مع لوري وأنه قد تنكّر منهم مرتين. «وتحدثنا لاحقاً ومن جديد حول كونها قد استسلمت لشخص ما قبل ذلك. لهذا تمنت الموت وقالت : «يا إلهي ! كم أنا شقية». وتبع ذلك مشهد حسي جديد وعنيف. ثم وصف الشاعر وهو ذاهب لكي يتبول. والخلاصة هي الحكم التالي : «سامحها الله إذا خدعتني. وأنا لن أتخلى عنها إذا كانت تحبني وحسب. وذلك هو شعوري. إنني سأعاشر ولو عاهرة إذا عرفت أنها تعشقني».

القول إن الحافز الثاني هو صورة أمينة عن الوقائع في حين أن الحافز الأول (حافز ماي (Ma)) هو مجرّد إبداع الشاعر يعني تبسيطاً للوقائع على غرار مختصرات التدريس في التعليم الثانوي. إن صياغة ماي قد تكون حقاً تمظهراً أشدّ انتاحاً للتعرّي العقلي الذي تضاف إليه «العقدة الأوديبية» (الغريم هو أبي). يعني ألاّ ننسى أن الحوافز الانتحارية في قصائد ماياكوفسكي كانت تعتبر لوقت ما مجرّد حلية أدبية وقد تكون كذلك مرّة أخرى لو أن ماياكوفسكي، شأنه شأن ماشا، فارق الحياة مبكّراً بسبب الالتهاب الرئوي.

يقول سابينا Sabina بصدد ماشا : «إننا نستطيع أن نقرأ في المذكّرات التي خلّفها بعد وفاته الوصف الجزئي لرجل ذي أسلوب رومانسي جديد. ذلك الوصف الذي يبدو الصورة الأمينة للشاعر نفسه والنموذج الرئيسي الذي كان يخلق على ضوئه شخصياته الغرامية. إن بطل هذا الجزء «ينتحر عند أقدام الفتاة الشابة التي كان يعشقها بحرارة والتي كانت تستجيب لهذا الحب بحب أشدّ حرارة. وحينما يفكر أن أحداً قد أغواها يلتمس منها أن تعترف له بذلك الذي أغواها لأجل الانتقام لها؛ كانت تنكر ذلك. وكان يتوقد غيظاً وغضباً. ونشهد الله. وحينئذ اخترقته فكرة كالبرق : لأجل الانتقام لها كان علي أن أقتله وعقابي سيكون الموت؛ فليمت: أما أنا فلا أستطيع». لقد قرّر الانتحار وقال لنفسه وهو يفكّر في معشوقته «إنها ملاك عطوف، حتى ذلك الذي أغواها ترفض أن تحمله شقياً». إلا أنّه قد فهم في آخر لحظة «بأنها قد خانته» و «تحول وجهها حينئذ في عينيه إلى وجه شيطاني». تحدث ماشا عن هذه الفترة من مأساته العاطفية في رسالة إلى صديق حميم «قلت لك مرّة إنه كان هناك أمر يفكر أن يفقدني عقلي : - إنها هنا eine Nothzucht ist unterlassen إن أمّ صديقتي هالكة. لقد تعهّد

تمهداً محيفاً على نعشها في منتصف الليل... وهذا لم يكن صحيحاً ـ وأما ـ ها ها ها ! ـ يا إدوارز ! لم أصبح محزوناً. ولكنني قد أحدثت ضجيجاً.

والنتيجة هي ثلاث صيغ : القتل والعقاب فالانتحار ثم الغبطة والاستسلام. كل واحدة من هذه الصيغ قد عانها الشاعر. وهي كلها صحيحة. ولا نستطيع أن نعرف ما هي الصيغة المتحققة في الحياة الخاصة من بين الإمكانات المتقدمة. وما هي التي تحققت في الأثر الأدبي. ومن جهة أخرى، من يستطيع أن يقيم خطاً بين انتحار ومبارزة بوشكين أو موت ماشا بصيغة جديدة بمؤلف لقراءات مدرسية ؟

إن الانتقال الثابت بين الشعر والحياة الخاصة لا يتجلى وحسب في الخاصية التواصلية القوية للأثر الشعري لماشا. ولكن يتجلى أيضاً في اختراق الحوافز الأدبية اختراقاً عميقاً لحياته. فبجانب الاعتبارات حول النشوء السيكولوجي الفردي لأمزجة ماشا، فإن لدينا المسوغات الكافية لطرح مسألة وظيفتها الاجتماعية. «لقد كان حبي مخدوعاً» ليس مجرد مشكلة ماشا الخاصة، وكما عرض ذلك تيل Tyl جيداً في هجائيته الرائعة التالية فإن هذا واجب، إذ إنّ الشعار عند مدرسة ماشا الأدبية يُعلن عنه هكذا : «إن الألم وحده هو أمّ الشعر الحقيقي». وعلى صعيد التاريخ الأدبي (أكرر على صعيد التاريخ الأدبي) فإن تيل مصيب حينما يعلن : إنه من الملائم لماشا أن يتمكّن من القول بأنه شقيٌ في الحب

إن عرض الغاوي والغيور لهو سداد الثغرات الملائم للموقف، ولحظة العياء، والحزن التي تعقب إشباع الحب. والإحساس بالعياء، والحذر يتبلور في حافز عرفي تحبكه التقاليد الشعرية بعمق. يسجل ماشا نفسه في رسالة إلى صديق له اللون الأدبي لهذا الحافز : «إن أحداثاً مثل تلك التي عشتها لم يتمكن لا فيكتور هيجو ولا أوجين سو من وصفها في رواياتهم الأكثر رعباً. أما أنا فقد عشتها و ـ أنا شاعر». أن يكون لهذا التوجس المضطرب أساس واقعي أو أن يكون إبداعاً مجانياً لشاعر ما كما أشار إلى ذلك تيل فإن هذه المسألة لا أهمية لها إلا بالنسبة للطب الشرعي.

كل عبارة لفظية تؤشلب وتحوّل، بمعنى ما، الحدث الذي تصفه. وتتحكم في التوجه النزعة والهوى والمتلقي و «الرقابة» المسبقة ورصيد الصيغ النمطية. وبما أن لغة الشعرية للعبارة اللفظية تبرز بقوة بحيث لا يتعلق الأمر بالتواصل بمعناه الدقيق، ويمكن للرقابة هنا أن تخف وأن تضعف. إن شاعراً ذائع الصيت مثل يانكو كرال Janko Kral الذي يمحو بسخرية، في ارتجالاته الجميلة والحسنة، الحد بين الأغنية الشعبية والهذيان المفرط والأصم.

من نزوة ماشا والأشد عذوبة في أقليميته المفعمة سحراً -. يقدم يانكو كْرال، إلى جانب ماشا، حالةً تكاد تكون نموذجية «للعقدة الأوديبية». لقد وصفت بوزينا نِمْكوفا Božena Němcová كْرال حينما عرفته شخصياً بقولها في رسالة إلى صديقة لها: «إنه أصيل إلى حد كبير، وزوجه بالغة الجمال، غاية الشباب، إلا أنها غبية بشكل رهيب، وليست بالنسبة إليه إلا خادمة صغيرة، وقد قال هو نفسه إنه لم يحب من أعماقه إلا امرأة واحدة فوق كل النساء، وكانت أمه هي هذه المرأة التي أحب؛ وعلى العكس من ذلك فقد كان يكره أباه بنفس القدر، وذلك لأنه كان يعذب والدته (بينما كان يفعل نفس الشيء مع زوجه). ولم يعد يحب أحداً بعد وفاتها. ويبدو لي أن هذا الرجل سينتهي به المطاف مع ذلك في ملجإ المجانين !». وهذه الطفولية الخارقة التي تلقي على حياة كْرال ظلّ الجنون الذي أخاف بوزينا نِمكوفا الجريئة نفسها لا تخيف أحداً في أشعاره: لقد نشرتْ ضمن سلسلة قراءة الشبيبة المدرسية، وتوحي بأنها مجرد «قناع» رغم أن الشعر قليلاً ما كشف بطريقة بسيطة وعنيفة المأساةَ الغرامية لابنٍ وأمّ.

عَمّ تتحدث أغاني كْرال الراقصة وأناشيده ؟ إنها تتحدث عن عشق قوي للأم، عشق «لم يقبل أبداً أن يتقاسم»، عن ذهاب الفتى الحتمي، ذلك الفتى الذي حصل لديه، رغم «نصائح الأم»، هذا اليقين: «هذا لا يجدي: من يستطيع السير ضد القدر ؟ هذا ليس قدري». وعن العودة المستحيلة «من البلدان القريبة إلى المنزل، إلى جوار أمه». عبثاً تبحث الأم عن ابنها: «الأرض كلها ساكنة بسبب الموت أما عن الإبن فلا أثر له». وقد بحث الإبن عن أمه بدون أمل: «لماذا دخلْتِ إلى المنزل، بجانب إخوتك وأبيك». «لماذا أنت في قريتك أيها الصقر المجنح ؟ لقد انطلقت أمك في العالم الرحب». إن الخوف، الخوف الجسدي من يانكو الغريب المحكوم عليه بالفناء، والحنين إلى الرحم الأمومي، شيء يجعلنا نفكر أيضاً في بِرْفَل.

يقول بِرْفَل في تاريخ المنازل الست الفارغة:

أمّاه
إذا استطعتِ فاتركيني دائماً في الأسفل
في الغرفة الفارغة حيث لا يستقبل أحد.
أنا مرتاحٌ بسكناي معك.
وسيكون من المفزع أن أُطرَد منها.
كم رحيلاً ينتظرني

والرّحيل الذي يخيفني أكثر
هو رحيل الموت.

يقول كزال في المجند :

آه يا أمّاه ما دمتِ تحبينني
فلماذا أسلمتيني إلى هذا المصير
لقد تركتِني عرضة لأخطار هذا العالم المعادي،
مثل زهرة يانعةٍ تُقطف من المزهرية؛
هذه الزّهرةُ التي لم يستنشق النّاسُ بعدُ شذاها
فإن كانوا سيقتلعونها فلماذا غرسُوها !
إنّه قاسٍ، قاسٍ جداً ألمُ السّهل المحروم من المطر
ولكن أقسى منه مائة مرّة ممات جنيخشيك

إن النقيض الحتمي للمدّ المفاجئ للشّعر في الحياة هو جزره الذي لا يقلّ مفاجأة.

لم اسلك أبداً هذه الطّريق
لقد ضاعت مِنّي بيضةٌ فمن عثَر عليْها ؟

بيضةٌ بيضاءُ أفراخُ سوداءُ
خلال ثلاثة أيام وهو يعاني مِنَ الحُمّى

خلالَ كُل اللّيل يعْوي كلبٌ
وراهبٌ في السّيارة يجْري ويجري
يباركُ كلّ الأبواب
شأنه شأن طاووسٍ مع رِيشِهِ
دَفْنٌ دَفْنٌ وتَسقط الثّلوج
تجري البيضةُ وراءَ النّعشِ
وهنا ليس مِزاحاً.
ففي البيضةِ يُوجَد جِنٌ

إن الوَعي المُتعَب يهذهذني
استغنِ أنتَ إذنْ عن بيضتك
أيها القارئُ المجنون
البيضةُ كانت فارغة.

إن الدعاة المتحمسين للشعر المتمرّد كانوا يمرّرون في صمت تُريب مثل هذه التجليات الشعرية، أو أنّهم كانوا يتحدّثون ساخطين عن خيانة وتفسّخ الشاعر. ومع ذلك فإنّي مقتنع مطلقاً بأن أغاني بَزْقال هذه ذاتُ جرأة ملحوظة مثلما هو الشّعري القصدي لثنائيتها المضادة، وهو تمرُّ منطقي بقسوة. إن ألعاب الأطفال هذه قطاع من القطاعات من جبهة عريضة متّحدة موجّهة ضد صنمية الكلمة. ولقد كان منتصف القرن التاسع عشر عصرَ تضخم مُباغتٍ للدّلائل اللّسانية. ليس صعباً أن نعطي لهذه الأطروحة أساساً اجتماعياً. فالتّجليات الثقافية الأكثر نمطية لهذا العصر يحملها مجهودُ إخفاء هذا التّضخم مهما كلّف ذلك ومجهود تنمية الثقة في الكلمة بكل الوسائل، هذه الكلمة المصنوعة من ورق. ويتمّ تطهير نقوذ الكلمة وتعزز الثّقة في قيمتها الواقعية اعتماداً على وسائل مختلفة هي : الوضعية والواقعية الساذجة في الفلسفة، والليبرالية في السياسة، والتوجيه النّحوي في اللّسانيات، والإيهام المهدهد في الأدب وعلى الخشبة، سواء تعلّق الأمر بالوهم الطبيعي الساذج أم بالوهم المحط الأوني، والمناهج الذرية في علم الأدب (في الواقع في العلم عامّة).

والآن ؛ لقد أزالت الظاهراتية الحديثة بشكل منتظم القناع عن الاختلافات اللّسانية وبيّنت بوضوح الفارق الأساسيّ الذي يفصل بين الدّليل وبين الشّيء المُعيّن، بين دلالة كلمة ما وبين المحتوى الذي ترمي إليه هذه الدّلالة. إن ظاهرةً موازيةً تلاحظ في الحقل السياسي - الاجتماعي : إنّها الصّراع المحتدم ضد الجمل والكلمات الفارغة والمعتمة والمجردة بشكل مضر. إنّها الصّراع الإيديوقراطي ضد «الكلمات المُضلّلة» حسب العبارة التي أصبحتْ مثلاً سائراً. لقد كان دور السينما في مجال الفن هو الذي كشف بوضوح وصفاء لكثير من المتفرجين أن اللّغة ليست سوى نسق من الأنساق السيميائية الممكنة مثلما كشف علم الفلك في السابق أن الأرض ليست إلا كوكباً من بين كثير من الكواكب، وأتاح بذلك حدوث ثورة كاملة في رؤيتنا إلى العالم. وبالفعل فإن سفر كريستوف كولومب كان يعني نهاية أُسطورة، وهي أُسطورة تفرُّد العالم القديم. إلا أن الازدهار الحالي لأمريكا وحده هو الذي أجهز على هذه الأُسطورة. وعلى غرار ذلك فقد اعتُبر الفيلمُ في البداية مجرّد مستعمرة غريبة للفن. ولم يُقدم على تدمير الإيديولوجية السائدة بالأمس إلا بفعل تطوّره التدريجي فحسب. وأخيراً

فإن الشعرية(*) والاتجاهات الأدبية المجاورة تؤكد بطريقة ملموسة أن الكلمة توفر لنفسها قانونها الخاص. إن الأبيات القصيرة التزويقية لترْفال تجذب نحوها إذن حلفاء شيطيين جداً.

ويجد النقد في هذه الأزمان اللهجة الملائمة لتأكيد الشك فيما يتبنى العلم الشكلاني للأدب. ويبدو أن هذه المدرسة لا تدرك علاقات الفن بالحياة الاجتماعية، ويبدو كذلك أنها تدعو إلى الفن للفن وتقتفي آثار الجمالية الكانتية. إن النقاد الذين يقدمون هذه الاعتراضات هم في راديكاليتهم أشد انسجاماً مع أنفسهم وأكثر تسرعاً إلى حد أنهم ينسون وجود البعد الثالث وأنهم يرون كل شيء على نفس المستوى. إننا لا نادي، لا تينيانوف ولا مكاروفسكي ولا شكلوفسكي ولا أنا، بأن الفن يكتفي بنفسه. إننا على العكس من ذلك، نبين أن الفن لبنة في الصرح الاجتماعي، ومكون متعالق مع المكونات الأخرى، مكون متغير لأن دائرة الفن وعلاقتها بالقطاعات الأخرى للبنية الاجتماعية تتغيران جدلياً بدون انقطاع. إن ما نؤكد عليه ليس انعزالية الفن وإنما نؤكد على استقلالية الوظيفة الجمالية.

لقد أسلفت القول إن محتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغير مع الزمن، إلا أن الوظيفة الشعرية أي الشاعرية poeticité، هي، كما أكد ذلك الشكلانيون، عنصر فريد، عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى. هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله، كما هي عارية ومستقلة الأدوات التقنية للوحات التكعيبية على سبيل المثال. ومع ذلك فإن هناك حالة خاصة، حالة لها، من وجهة نظر جدلية الفن، الحق في الوجود إلا أنها حالة خاصة رغم كل شيء. وبصفة عامة فإن الشاعرية هي مجرد مكون من بنية مركبة، إلا أنها مكون يحول بالضرورة العناصر الأخرى ويحدد معها سلوك المجموع. وعلى نفس المنوال فإن الزيت ليس وجبة خاصة، ولكنه ليس أيضاً مجرد مكمل عرضي ومكون ميكانيكي : إنه يغير مذاق كل ما يؤكل ويكون دوره أحياناً مؤثراً إلى حد أن سمكة صغيرة تفقد تسميتها الوراثية الأصلية وتغير اسمها لكي تصبح سمكة بالزيت.(2) إذا ظهرت الشاعرية أي وظيفة شعرية بلغت في أهميتها درجة الهيمنة في أثر أدبي، فإننا سنتحدث حينئذ عن شعر.

ولكن كيف تتجلى الشاعرية ؟ إنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة.

(*) الشعرية poetisme هي المدرسة الشعرية التي ينتمي إليها رجال، وهي تنويع تشيكي للسوريالية.

(2) olej (زيت) لتحت في اللغة التشيكية olejovka (سمكة بالزيت).

لماذا يعتبر ذلك ضرورياً ؟ لماذا وجب التأكيد أن الدليل لا يلتبس بالشيء ؟ لأنّه إلى جانب الإدراك المباشر للمطابقة بين الدليل والشيء (أ هو أ١)، فإن الإدراك المباشر لغياب هذه المطابقة (أ ليس هو أ١) ضروري، هذا التعارض حتمي، إذ بدون تناقض لا وجود لمجموع منسق من المفاهيم، ولا وجود لمجموع منسق من الدلائل، والعلاقة بين المفهوم وبين الدليل تصبح آلية، ويتوقّف سير الأحداث ويموت الوعي بالواقع.

إنّني مقتنع أن سنة 1932 ستدخل في يوم من الأيام إلى تاريخ الثقافة التشيكية بوصفها سنة Le Macfarlane de verre لنزْفال شأنها شأن سنة 1836 التي هي بالنسبة للثقافة التشيكية سنة ماي لماشا. إن مثل هذه التأكيدات تبدو عموماً مفارقة بالنسبة للمعاصرين. وحينما أقول هذا فإنّني لا أفكّر بطبيعة الحال في تومشيك Tomiček الذي صرّح أن ماي لا أهمّية له وأن مؤلّفه شاعرٌ فاشل، ولا أفكّر في الكثيرين الذين يقومون مقام تومشيك أو الذين خلفوه. إن المعاصرين المتحمّسين لشاعر ما يجدون هم أنفسهم في الغالب هذه التوقّعات المبالغ فيها. فانتخابات السنة والأزمات والإفلاسات والمحاكمات المشينة يُنظر إليها دوماً بوصفها أحداثاً أشدّ تأثيراً وأكثر تميّزاً. لماذا ؟ إن الجواب بسيط.

وبنفس الطريقة التي تُنظّم بها الوظيفة الشعرية الأثر الشعري وتحكمه دون أن تكون بالضرورة بارزة ودون أن تسترعي انتباهنا على غرار ما يفعل ملصق إعلاني، فإن الأثر الشعري لا يهيمن ضمن مجموع القيم الاجتماعية، ولا تكون له الحظوة على باقي القيم، ولكنّه لا يكون أقل من المنظّم الأساسي للإيديولوجية الموجّه دوماً نحو غايته. إن الشعر هو الذي يحمينا ضد الآلية والصدأ الذي يهدّد تصورنا للحب والكراهية والتمرد والتصالح والإيمان والجحود.

إن عدد مواطني جمهورية تشيكوسلوفاكيا الذين قرأوا مثلاً أشعار نزْفال ليس مرتفعاً. وبقدر ما قرأوا وقبلوا هذه الأشعار فإنّهم بدون شعور منهم، سيتمازحون مع صديق وسيسبّون خصماً وسيعبرون عن انفعال وسيبوحون بحبّهم وسيعيشونه وسيتحدثون في السياسة بطريقة مختلفة إلى حد ما. وحتى إذا قرأوها رافضينها فإن لغتهم وطقسهم اليومي لن يظلاّ دون تغيّر. إن فكرة ثابتة ستظل تطاردهم لأمد طويل : وهي على وجه الخصوص ألا يتشبّهوا بنزْفال هنا. وفي كلّ الأحوال الممكنة سيرفضون حوافزه وصوره وتراكيبه. إن معاداة أشعار نزْفال هي مع ذلك تهييءٌ نفسيٌ مغاير لحال الجهل بهاته الأشعار. فحوافز هذا الشعر وتنغيماته، وكلماته وعلاقاتها، ستنتشر بالتدريج عن طريق المعجبين به والمنتقصين من قدره الذين يذهبون إلى حد تشكيل لغة الناس وكيفية وجودهم، هؤلاء الناس الذين لن يعرفوا نزْفال إلاّ

عن طريق الأخبار اليومية لـ Politička.(*) وهكذا لم يكن السيد جوزتان يعلم أنه يتحدث شعراً. وهكذا أيضاً لا يعلم كاتب الافتتاحية في الصفحة الصغيرة ليوم الإثنين أنه يجترّ شعارات كبار الفلاسفة التي كانت مجدّدة قديماً. وإذا كان عدد كبير من معاصرينا لا يشكّكون في وجود هامسون Hamsun و شماريك Šmarek أو لنقل في وجود فيزلين، فإن هذا لا يمنعهم من أن يشتقوا بطريقة هامسون وشماريك أو فزلين.

إن الإثنوغرافية الحديثة تسمّي هذا بالقيمة الثّقافية المنفتحة.

في الوقت الذي ينتهي فيه عصر ما وفي الوقت الذي ينحلُّ فيه التّعلق الوثيق لمكوناته المختلفة، حينئذ فقط تنتصب في مقبرة التّاريخ الشّهيرة فوق كل الأشياء الأثرية العتيقة «المعالم» الشّعرية. حينئذ نتحدث بامتنان عن عصر ماشا. وهكذا لن نجد هيكلاً إنسانياً في قبر إلا إذا كان غير صالح لأي شيء. إنّه يند عن الملاحظة ولو أنه قد أنجز مهمّته، إلا إذا كشفنا عنه، اصطناعياً، بواسطة الأشعة السّينيّة. وإذا أصررنا على أن نبحث عمّا هو العمود الفقري وعما هو الشّعر.

(*) Politička: تصغير متداول لـ Národní politika («السياسة الوطنية»)، وهي صحيفة شيكية في ذلك العصر متخصصة في الأخبار المحلية؛ وقد كانت هذه الصحيفة محلاً لوصف نزاعات الكتّاب الطليعيين، ونزاعات نزفال على وجه الخصوص، مع الشرطة

اللسانيات والشّعرية[1]

إنه لمن دواعي السّعادة ألاّ يكون هناك أي جامع بين النّدوات العلمية والسياسية. فنجاح اتفاق سياسي رهين باتّفاق الأغلبية أو بمجموع المساهمين فيه. وعلى عكس ذلك، فإن اللّجوء إلى التّصويت أو إلى النّقض يعتبر شيئاً غريباً عن النّقاشات العلمية، حيث يبدو الخلاف، على العموم، منتجاً أكثر من الاتّفاق. إذ يكشف الخلاف عن تناقضات وتوتّرات داخل الحقل المدروس؛ وهو السبب الدّاعي إلى اكتشافات جديدة. وبالفعل، فإن الاجتماعات العلمية تدفعنا إلى التّفكير في الاكتشافات بالقطب الجنوبي أكثر مما تدفعنا إلى التّفكير في النّدوات السّياسية : ويَجِدُ، من الجانبين، خبراء دوليون منتمون إلى علوم مختلفة، في وضع خارطة لمنطقة مجهولة، وفي تحديد موطن العوائق التي تزعج المكتشف، وتحديد الزّعون والهُوَى التي لا يمكن اجتيازها. وأعتقد أن ندوتنا قد خصّصت أساساً للعمل الكارْتوغرافي ومن هذه الزاوية، تكون ندوتنا قد نجحت. وقد كوّنّا، الآن من دون شكّ، فكرة أوضح عن القضايا الشّائكة والقضايا المتنازع حولها. ولقد تعلّمنا أيضاً، بدون شكّ، أن نغيّر أنواساً السّنيّة على التّوالي، وأن نوضح أو بالأحرى أن نتفادى بعض المصطلحات بطريقة تجعلنا نتنبأ بسوء التّفاهم بين أناس يتكلّمون لغات علمية مختلفة. إن مثل هذه القضايا، بالنسبة

(1) ظهرت هذه الدراسة بالإنجليزية تحت عنوان : «Closing Statements and poetics» في : T. A. Sebeok, eds., Style in language, New York, 1960.
ويعود أصل هذا الكتاب إلى ندوة منعقدة في الخمسينات حول الأسلوب، وقد [illegible] لسانيين وأنثروبولوجيين وعلماء نفس ونقاد أدب، وظهرت هذه الدراسة بالفرنسية تحت عنوان «Linguistique et poétique» في : R. Jakobson, Essais de Linguistique Générale, Minuit, 1963.

لأغلب أعضاء هذا الجمع إن لم يكن بالنسبة إليهم جميعاً - وأنا مقتنع بذلك - قد أصبحت الآن أكثر وضوحاً إلى حدّ ما بالمقارنة مع ما كانت عليه منذ ثلاثة أيام.

لقد طُلب منّي، بغية اختتام أعمال هذه النّدوة، أن أقدّم نظرة إجمالية عن العلاقات بين الشّعرية واللسانيات. إن موضوع الشّعرية هو، قبل كل شيء، الإجابة عن السّؤال التّالي : ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنّياً ؟ وبما أن هذا الموضوع يتعلّق بالاختلاف النّوعي الذي يفصل فن اللّغة عن الفنون الأُخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكات اللّفظية، فإن للشّعرية الحق في أن تحتلّ الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية.

إن الشّعرية تهتمّ بقضايا البنية اللسانية، تماماً مثل ما يهتم الرّسم بالبنيات الرّسمية. وبما أن اللّسانيات هي العلم الشّامل للبنيات اللّسانية، فإنه يمكن اعتبار الشّعرية جزءاً لا يتجزّأ من اللّسانيات.

وتتطلّب الاعتراضات التي يمكن لوجهة النّظر هذه أن تثيرها فحصاً متمعناً. ومن البديهي ألا ينحصر العدد الكبير من الأدوات التي تدرسها الشّعرية في فن اللّغة. فنحن نعلم أنه بالإمكان نقل مرتفعات هيرلوفنت إلى السينما، ونقل خرافات القرون الوسطى في شكل رسوم جدارية أو صور مصغّرة، وإخراج قصيدة موسيقية وباليه وأثر خطّي من ظهيرة الحيوانات. ورغم أن فكرة نقل الإلياذة و الأوديسة إلى قصص مصورة تبدو فكرة غريبة، فإن بعض العناصر البنيوية للفعل تظل ثابتة رغم اختفاء الشّكل اللّساني. ويمكننا أن نتساءل عما إذا كانت تصويرات بْليك Blake للكوميديا الإلهية ملائمة : وطرح السّؤال هو عينه الحجة التي تؤكّد:قابلية الفنون المختلفة للمقارنة. فقضايا البّاروك أو قضايا أي أسلوب تاريخي تتجاوز إطار فنّ واحد. ويمكن، بصعوبة، لمن يدرس الاستعارة عند السّورياليين أن يصمت عن رسم ماكس إرنست Max Ernest أو عن فيلمي لوي بونويل Luis Buñuel، العصر الذهبي و الكلب الأندلسي. وباختصار، فإن العديد من الملامح الشّعرية لا ينتسب إلى علم اللّغة فحسب، وإنّما ينتسب إلى مجموع نظرية الدّلائل أي إلى السيميولوجيا (أو السيميوطيقا) العامة. ومع ذلك، فإنّ هذه الملاحظة ليست ذات قيمة بالنّسبة لفنّ اللّغة فقط، وإنّما هي ذات قيمة أيضاً بالنّسبة لكل تنوعات اللغة، ذلك أن اللغة تتقاسم العديد من الخاصيات مع بعض الأنساق الأُخرى من الدّلائل، أو بالأحرى مع مجموع هذه الأنساق (العناصر الشّاملة للسّيميوطيقا).

وعلى غرار ذلك، لا يحتوي اعتراضٌ ثانٍ على ما يمكنه أن يكون خاصّاً بالأدب : فمسألة العلاقات بين الكلمة والعالم لا تخص فن اللّغة فحسب، وإنّما تخصّ أيضاً كل أشكال

الخطاب. إن اللسانيات توشك أن تكتشف كل المشاكل التي تطرحها الملاقات بين الخطاب و«عالم الخطاب» : فما الذي يتشكّل من هذا العالم بواسطة خطاب معطى ؟ وكيف يتشكل ذلك ؟ إن قيم الصدق، مع ذلك، مادامت عبارة عن «كيانات خارج ـ لسانية» ـ بلغة المناطقة ـ لا تمتّ، في الظاهر، بصلة إلى الشعرية، كما لا تمتّ بصلة إلى اللسانيات عموماً.

إننا نسمع أحياناً من يقول بأن للشعرية، في تعارضها مع اللسانيات، مهمّة الحكم على قيمة الآثار الأدبية. وتعتمد هذه الطريقة في الفصل بين المجالين على تأويل متداول ـ غير أنه تأويل خاطئ ـ للتباين الحاصل بين بنية الشعر والأنماط الأخرى ذات البنيات اللفظية : إذ يقال عن البنيات اللفظية إنها تتعارض بطبيعتها الطارئة وغير القصدية مع الطبيعة غير الطارئة والقصدية للغة الشعرية. وبالفعل، فإن كل سلوك لفظي مُوجّه نحو غاية ما، إلا أن الغايات تتنوع ـ وتشغل هذه المسألة، مسألة التوافق بين الوسائل المستعملة والأثر المستهدف أكثر فأكثر الباحثين الذين يشتغلون في مختلف مجالات التواصل اللفظي. إن هناك تناسباً وثيقاً، وهو تناسب وثيقٌ جداً أكثر مما يعتقده النقاد، بين مسألة انتشار الظواهر اللسانية في الزمان والمكان، ومسألة الذيوع الفضائي والزماني للنماذج الأدبية. فحتى أشكال الانتشار المنقطع مثل انبعاث الشعراء المهملين أو المنسيين ـ وأفكر في اكتشاف جيرار مانلي هوبكنس Gerard Manley Hopkins بعد وفاته (+ 1889) والاعتراف اللاحق به، وأفكر في الشهرة المتأخرة للوتريامون (+ 1870) بجانب الشعراء السورياليين، وأفكر في التأثير البارز لسيبريان نورويد Cyprien Norwid (+ 1883)، الذي بقي مجهولاً إلى حدّ الآن، على الشعر البولوني المعاصر ـ حتى مثل هذه الظواهر لا تعدم ما يناظرها في تاريخ اللغات المتداولة : إذ يمكن أن نعثر فيها على النزوع إلى إعادة إحياء النماذج العتيقة والتي تُوبِعَتْ أحياناً منذ زمن طويل؛ وهذه هي حالة اللغة التشيكية الأدبية التي التفتت، في بداية القرن التاسع عشر، نحو النماذج التي تعود إلى القرن السادس عشر.

ومع الأسف، فإن الالتباس المصطلحي «للدراسات الأدبية» بـ «النقد» يدفع المختص في الأدب إلى تقمّص شخصية الرقيب، وإلى استبدال وصف المحاسن الداخلية للأثر الأدبي بحكم ذاتي. إن تسمية «ناقد أدبي»، في تطبيقها على عالم يدرس الأدب، هي تسمية خاطئة أيضاً مثلما هي خاطئة تسمية «ناقد نحوي (أو معجمي)» في تطبيقها على اللساني. فالأبحاث التركيبية والصرفية لا يمكن أن يحلّ محلّها نحو معياري، وعلى غرار ذلك، فإن أي بيان يفضّل الأذواق والآراء الخاصة بناقد معيّن على الأدب الخلاق لا يمكنه أن يحل محل تحليل علمي موضوعي لفن اللغة. ومع ذلك، لا ينبغي أن نتخيل أننا نبشر بالمبدإ المطمئن ماتركه

بفعله : إذ إنّ كلّ ثقافة لفظية تستلزم مؤسسات معيارية وبرامج وتعاميم. لكن، لماذا يجب علينا القيام بتمييز بيّن بين اللّسانيات الخالصة واللّسانيات التطبيقية، وبين علم الأصوات وعلم تصحيح النّطق، ولا نميّز بين الدّراسات الأدبية والنّقد ؟

إنّ الدّراسات الأدبية، برفقة الشّعرية في الرّتبة الأولى، تدور تماماً كما تدور اللّسانيات حول مجموعتين من المشاكل : مشاكل تزامنية ومشاكل تعاقبية. فالوصف التزامني لا يتناول النّتاج الأدبي لفترة معطاة فقط، وإنّما يتناول أيضاً هذا الجزء من التراث الأدبي الذي بقي حيّاً أو الذي بُعث في الفترة المذكورة. وهكذا، فإن هناك، في اللّحظة الرّاهنة في العالم الشّعري الإنجليزي، حضوراً حيّاً لشكسبير من جهة، ولدّون Donne ومارفيل Marvell وكيتس Keats وإميلي ديكنسن Emily Dickinson من جهة أخرى، بينما لا يعتبر، لحدّ السّاعة، أثر جيمس طومسن James Thomson أو أثر لونكفلو Longfellow في عداد القيم الفنية القابلة للاستمرار. ومن المشاكل الجوهرية التي تواجهها الدّراسات الأدبية التزامنية الاختيار الذي يقوم به اتّجاه جديد من بين الآثار الكلاسيكية وإعادةُ التأويل التي يعطيها له. ولا ينبغي خلط الشّعرية التزامنية، كما لا ينبغي خلط اللّسانيات التزامنية، بما هو سكوني : فكل حقبة تميز أشكالا محافظة وأشكالاً تجديدية. والمعاصرون يعيشون كل حقبة في حركيتها الزّمنية : ومن جهة ثانية، لا تهتمّ الدّراسة التاريخية، في الشّعرية كما في اللّسانيات، بالتغيرات فقط، وإنّما تهتم أيضاً بعوامل مستمرّة ودائمة وسكونية. إن الشّعرية التاريخية، تماماً مثل تاريخ اللّغة، إذا كانت تريد في الحقيقة أن تكون متفتّحة فإنه ينبغي أن تُتصوّر بوصفها بنية فوقية مؤسسة على سلسلة من الأوصاف التزامنية المتعاقبة.

إن التأكيد القاضي بإبعاد الشّعرية عن اللّسانيات لا شيء يبرره إلا حالما يجد مجال اللسانيات نفسه محصوراً حصراً مفرطاً، مثلاً حينما يرى بعض اللّسانيين في الجملة البناء الأقصى القابل للتّحليل أو حينما تُحصر دائرة اللّسانيات في النّحو وحده، أو حينما تُحصر في المشاكل غير الدّلالية ذات الشّكل الخارجي ليس غير، أو حينما تُحصر أيضاً في جرد الوسائل الوضعية باستثناء التّنوعات الحرّة. ولقد وضع فوجْلان Voegelin[1] الأصبع على المسألتين الشّديدتي الأهمّية المتقاربتين من جهة أخرى المطروحتين على اللسانيات البنيوية : يجب علينا مراجعة «فرضية اللّغة المتراصّة» والاعتراف بـ «التّعلق المتبادل لمختلف البنيات داخل نفس اللغة». ومن دون شكّ، فإن لكل جماعة لسانية ولكل ذات متكلمة لغة موحّدة، إلا أن

(1) انظر : Voegelin, «Casual and Non-casual Utterances within Unified Structures» in Style in Language, pp. 48-73.

هذا النسق الشمولي يمثل نسقاً من الأنواع النسبية الفرعية في التواصل المتبادل؛ فكل لغة تشمل العديد من الأنساق المتزامنة التي يتميز كل نسق منها بوظيفة مختلفة.

ومن البديهي أننا سنتفق مع سابير Sapir لنقول على وجه الإجمال «إن تشكل الأفكار وتسلسلها يهيمنان في اللغة...»[3] إلا أن هذه الهيمنة لا تسمح للسانيات بإهمال «العوامل الثانوية». فالعناصر الانفعالية للخطاب التي لا يمكن أن توصف، لو اعتقدنا في ما يقوله جوس Joos، «بواسطة عدد متناه من المقولات المطلقة»، يصنفها جوس ضمن «العناصر غير اللسانية للعالم الواقعي». ويستنتج أيضاً «أنها تبقى، بالنسبة إلينا، عناصر غامضة ومتلونة ومتقلبة، ونرفض التسامح لها في علمنا.»[4] إن جوس، في حقيقة الأمر، خبير لامع في تجارب الاختزال: وهو، في إصراره صراحة على إقصاء العناصر الانفعالية من علم اللغة، يدشن تجربة جذرية في الاختزال ـ تجربة قياس الخلف.[5]

إن اللغة يجب أن تدرس في كل تنوع وظائفها. وقبل التطرق إلى الوظيفة الشعرية ينبغي علينا أن نحدد موقعها ضمن الوظائف الأخرى للغة. ولكي نقدم فكرة عن هذه الوظائف، من الضروري تقديم صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظي. إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه. ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي، بادئ ذي بدء، سياقاً تحيل عليه (وهو ما يدعى أيضاً «المرجع» باصطلاح غامض نسبياً)، سياقاً قابلاً لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظياً أو قابلاً لأن يكون كذلك؛ وتقتضي الرسالة، بعد ذلك، سنناً مشتركاً، كلياً أو جزئياً، بين المرسل والمرسل إليه (أو بعبارة أخرى بين المسنن ومفكك سنن الرسالة)؛ وتقتضي الرسالة، أخيراً، اتصالاً، أي قناة فيزيقية وربطاً نفسياً بين المرسل والمرسل إليه، اتصالاً يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه. ويمكن لمختلف هذه العناصر التي لا يستغني عنها التواصل اللفظي أن يمثل لها في الخطاطة التالية:

سياق

مرسل .... رسالة ...... مرسل إليه

اتصال

سنن

(3) أنظر : Sapir, le langage

(4) M. Joos, «Description of Language Design», JASA, 22, 701-708 (1950)

(5) قياس الخلف : قياس أسلبة البرهنة على صحة المطلوب بإبطال نقيضه أو على صحة المطلوب بإثبات نقيضه (المترجمان)

يولّد كل عامل من هاته العوامل وظيفةً لسانية مختلفة. ولنقُل على الفور إنه إذا ميزنا ستة مظاهر أساسية في اللّغة، سيكون من الصّعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة ليس غير. إن تنوّع الرّسائل لا يكمن في احتكار وظيفة أو وظيفة أخرى، وإنّما يكمن في الاختلافات في الهرمية بين هذه الوظائف. وتتعلّق البنية اللّفظية لرسالة ما، قبل كلّ شيء، بالوظيفة المهيمنة. لكن حتى ولو كان استهدافُ المرجع والتّوجه نحو السّياق - وباختصار، الوظيفة المسمّاة «وضعية» و «معرفية» و «مرجعية» - هو المهمة المهيمنة للعديد من الرّسائل، فإن المساهمة الثانوية للوظائف الأخرى في هذه الرسائل ينبغي أن يأخذها اللّساني المتمعّن بعين الاعتبار.

وتهدف الوظيفة المسمّاة «تعبيرية» أو انفعالية المركّزة على المرسِل إلى أن تعبّر بصفة مباشرة عن موقف المتكلّم تّجاه ما يتحدث عنه. وهي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معيّن صادق أو خادع؛ ولهذا السّبب فإن تسمية الوظيفة «الانفعالية» التي اقترحها مارتي Marty[6] قد بدت مفضّلة على تسمية «الوظيفة الوجدانية». وتُمثّل صيغ التّعجّب، في اللّغة، الطّبقة الانفعالية الخالصة. وتبتعد صيغ التّعجب عن وسائل اللّغة المرجعية في آن واحدٍ بواسطة تشكيلها الصّوتي (فالمرء يجد فيها متواليات صوتية خاصّة أو حتى أصوات غير معهودة في أي مكان) وبواسطة دورها التّركيبي (فصيغة التّعجّب ليست عنصر جملةٍ، وإنّما هي مُقابلة لجملة تامّة). «يقول ماك كينتي Mc Ginty : Tt! ،Tt! : هنا القول التّام الذي تلفّظت به شخصية كونان دويل Conan Doyle عبارة عن تَمَطُّقي المص. إن الوظيفة الانفعالية، الظاهرة في صيغ التّعجب، تُلوّن إلى درجة ما أقوالنا على المستويات الصّوتية والنّحوية والمعجمية. وإذا حلّلنا اللّغة من زاوية الإخبار الذي تنقله، فإنه لا يحقّ لنا أن نختزل مفهوم الإخبار إلى المظهر المعرفي للّغة. إن ذاتاً متكلمة تستخدم عناصر تعبيرية للإشارة إلى السّخرية أو الغيظ تنقل في الظاهر إخباراً، ومن الأكيد أن هذا السّلوك اللّفظي لا يمكن أن يطابق أنشطة غير سيميوطيقية مثل النّشاط الغذائي الذي ذكره شاتمان Chatman على سبيل المفارقة («أكل اللّيمون الهندي»).[7] إن الاختلاف بين [Si] و [: Si]، بتطويل مفخّم للمصوّت، عبارة عن عنصر لساني تعاقدي ومسنن تماماً مثلما هو الاختلاف بين المصوّتات القصيرة والطّويلة في أزواج مثل [Vi] «أنتم» و [: Vi] «علم» في اللّغة التشيكية؛ إلا

6) A. Marty : Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie, Vol. I, Halle, 1908

7) S. Chatman, «Comparing Metrical Styles», in Style in language, pp. 149-172

أن الإخبار الاختلافي، في حالة هذا الزوج، إخبار فونيمي، بينما الإخبار الاختلافي في الزوج الأول فهو من طبيعة انفعالية. وما دمنا لا نهتمّ بالثوابت إلا على المستوى التّمييزي، فإنّ [i] و [i:] في الفرنسية ليستا، بالنّسبة إلينا، سوى مجرّد تنوعين لفونيم واحد؛ ولكن، إذا انشغلنا بالوحدات التّعبيرية، فان العلاقة بين الثابت والتّنوعين تنعكس : فالطّول والقصر هما الثابتان وقد تحقّقا بواسطة فونيمين متنوّعين. وإذا افترضنا مع صابورطا Saporta[8] أن الاختلافات الانفعالية عناصر غير لسانية «قابلة لأن تنسب إلى إنجاز الرّسالة لا إلى الرّسالة ذاتها»، فإن ذلك يعني اختزال الطّاقة الإخبارية للرّسائل بشكل تعسّفي.

لقد حكى لي ممثّلٌ قديم بمسرح ستانيسلافسكي بموسكو كيف كان المخرج الشهير يطلب منه، حينما كان يؤدي عرضاً تجريبياً لمسرحية ما، أن يستخرج أربعين رسالة مختلفة من عبارة «هذا المساء» بواسطة تنويع التّلوينات التّعبيرية. وكان أن وضع قائمة مكوّنة من بضعة أربعين موقفاً انفعالياً وبعد ذلك تلفظ بالعبارة المذكورة في توافق مع كل موقف من هذه المواقف. هذه المواقف التي على المستمعين أن يتعرّفوا عليها انطلاقاً فحسب من تغيرات التشكيل الصّوتي لهاتين الكلمتين البسيطتين. وفي إطار الأبحاث التي قمنا بها (تحت رعاية مؤسّسة روكفيلر) حول وصف اللّغة الرّوسية الدّارجة المعاصرة وتحليلها، طلبنا من هذا الممثل أن يكرّر تجربة ستانيسلافسكي. فسجّل، كتابةً، حوالي خمسين موقفاً تستلزم كلها نفس هذه الجملة الإضمارية. وفي أسطوانة سجّل الرّسائل الخمسين المناسبة. ولقد فكّ مستمعون من موسكو سنّن أغلب الرّسائل بشكل صحيح وبتفصيل. وأضيف أنّه من السّهل إخضاع كل الرسائل الانفعالية من هذا القبيل لتحليل لساني.

ويجد التّوجه نحو المرسل إليه، أي الوظيفة الإفهامية، تعبيره النّحوي الأكثر خلوصاً في النّداء والأمر اللّذين ينحرفان، من جهة نظر تركيبية وصرفية وحتى فونولوجية في الغالب، عن المقولات الاسمية والفعلية الأخرى. وتختلف جُمَل الأمر عن الجمل الخبرية في نقطة أساسية : فالجمل الخبرية يمكنها أن تخضع لاختبار الصّدق ولا يمكن لجمل الأمر أن تخضع لذلك. فحينما يقول نانو Nano (بلهجة آمرة عنيفة) في مسرحية المنبع لأونيل O' Neill : «اشربوا !»، فإن الأمر لا يمكنه أن يثير السّؤال التّالي : «هل هو صادق أو غير صادق ؟»، إلا أنه يمكن لهذا السّؤال أن يُطرح بشكل أمثل بعد جمل مثل : «شربنا» و«سنشرب». وعلاوة على ذلك، وعلى عكس جُمَل الأمر، يمكن للجمل الخبرية أن تتحول إلى جمل استفهامية : «هل شربنا ؟» و«هل سنشرب ؟».

8) Sol Saporta : «The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language», in Style in language, pp. 82-93

إن النموذج التقليدي للغة، كما أوضحه على وجه الخصوص بوهلر Bühler[9] ينحصر على ثلاث وظائف ـ انفعالية وإفهامية ومرجعية ـ وتناسب القمم الثلاثة لهذا النموذج المثلث ضمير المتكلم أي المرسل، وضمير المخاطب أي المرسل إليه، وضمير الغائب بأصح تعبير ـ أي «شخصاً مّا» أو «شيئاً مّا» تحدث عنهما. وانطلاقاً من هذا النموذج الثلاثي، أمكننا سلفاً أن نستدل، بسهولة، على بعض الوظائف اللسانية الإضافية. وهكذا، فإن الوظيفة السحرية أو التعزيمية يمكن أن تفهم بوصفها تحويلاً لـ «ضمير الغائب» غير الحاضر وغير الحي إلى متلق لرسالة إفهامية. «لو أن شعيرة العين تيبس، تفو، تفو، تفو، تفو»[10] «أيها الماء، يا ملك الأنهار، أيها الفجر! احمل الأحزان إلى ما وراء البحر الأزرق، إلى عمق البحر، وليتجمد الحزن إلى الأبد كي لا يثقل القلب الخفيف لخادم الله، وليذهب الحزن وليختفي بعيداً.»[11] «أيتها الشمس توقفي على كاباؤون، وأنت أيها القمر توقف على وادي أيالون! فتوقفت الشمس وتجمد القمر.»[12] لقد تعرفنا، مع ذلك، على وجود ثلاثة عوامل أخرى تشكل التواصل اللفظي؛ وتناسب هذه العوامل الثلاثة ثلاث وظائف لسانية.

وهناك رسائل توظف، في الجوهر، لإقامة التواصل وتمديده أو فصمه، وتوظف للتأكد مما إذا كانت دورة الكلام تشتغل («ألو! أتسمعني؟»)، وتوظف لإثارة انتباه المخاطب أو التأكد من أن انتباهه لم يرتخ («قل، أتسمعني؟» أو بالأسلوب الشكسبيري «استمع إلي!» ـ ومن الجانب الآخر من الخط «هم ـ هم»). إن هذا التشديد على الاتصال ـ على الوظيفة الانتباهية باصطلاح مالينوفسكي Malinowsky[13] ـ يمكن أن يوجد تبادلاً موفوراً للصيغ الطقوسية بل يمكن أن يوجد حوارات تامة موضوعها الوحيد هو تمديد التخاطب. ولقد كشف دوروتي باركر Dorothy Parker أمثلة بليغة: يقول الشاب: «طيب!» وتقول هي: «طيب!»، ويقول: «طيب! ها نحن قد وصلنا»، وتقول: «لقد وصلنا، أليس كذلك». ويقول: «أعتقد جيداً أننا قد وصلنا»، وتقول: «هيا! لقد وصلنا»، «طيب!»، ويقول: «طيب! طيب». إن الجهد المبذول لإقامة التواصل والمحافظة عليه هو جهد خاص بلغة الطيور الناطقة؛ وهكذا، فالوظيفة الانتباهية للغة هي الوظيفة الوحيدة التي تشترك فيها

(9) K. Bühler: «Die Axiomatik der Sprach - Wissenschaften», Kant-Studien, 38, 19-90 (Berlin, 1933).

(10) صيغة سحرية ليتوانية، انظر: V. T. Mansikka, Litauische Zaubersprüche, Folklore fellows communications, 87 (1929), p. 69.

(11) تعويذة شمال روسيا، انظر: P. N. Rybnikov, Pesni, Vol. 3, Moscou, 1910, p. 217 et sv.

(12) Josué, 10 : 12.

(13) Malinowsky, B.: «The Problem of Meaning in Primitive Languages», in C.K. Ogden et I.A. Richards, The Meaning of Meaning, New York et Londres, 9e éd., 1953, pp. 296-336.

الطيور الناطقة مع الكائنات الإنسانية. وهي أيضاً الوظيفة اللفظية الأولى التي يكتسبها الأطفال. إن النزوع إلى التواصل عند الأطفال يسبق طاقة إصدار الرسائل الحاملة لأخبار.

لقد جرى تمييز بين مستويين للغة، في المنطق المعاصر، بين «اللغة ـ الموضوع» المتحدثة عن الأشياء، و «اللغة الواصفة» المتحدثة عن اللغة نفسها. إلا أن اللغة الواصفة ليست أداة علمية ضرورية في خدمة المناطقة واللسانيين فحسب: فهي تلعب أيضاً دوراً هاماً في اللغة اليومية. فنحن نمارس اللغة الواصفة دون أن ننتبه إلى الخاصية الميتالسانية لعملياتنا مثلما كان السيد جوردان يتكلم نثراً دون أن يعلم بذلك. وفي كل مرة يرى فيها المرسل و/أو المرسل إليه ضرورة التأكد مما إذا كانا يستعملان استعمالاً جيداً نفس السنن، فإن الخطاب يكون مركزاً على السنن: إنه يشغل وظيفة ميتالسانية (أو وظيفة شرح). يتساءل المستمع: «إنني لا أفهمك ـ ما الذي تريد قوله؟» أو بأسلوب رفيع: «ما تقول؟» ويسبق المتكلم مثل هذه الأسئلة فيسأل: «أتفهم ما أريد قوله؟». ولنتخيل حواراً مزعجاً مثل هذا الحوار: «le sophomore s'est fait coller». «لكن ما معنى se faire coller؟ se faire coller» تعني ما يعنيه «sécher». «وما معنى sécher؟». «sécher تعني رسب في الامتحان». ويلح السائل الذي يجهل المعجم الطلابي: «وما معنى un sophomore؟». «يدل un sophomore على طالب في السنة الثانية». إن الإخبار الذي توفره كل هذه الجمل المعادلتية يخص السنن المعجمي للفرنسية فحسب، ووظيفتها، بصفة دقيقة، وظيفة ميتالسانية. إن كل سيرورة تعلم اللغة، وخاصة اكتساب الطفل للغة الأم، تلجأ بكثرة إلى مثل هذه العمليات الميتالسانية؛ ويمكن تعريف الحبسة في الغالب بافتقاد القدرة على العمليات الميتالسانية.[14]

لقد استعرضنا كل العوامل التي يستلزمها التواصل اللساني ما عدا عاملاً واحداً، وهو الرسالة نفسها. إن استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة. ولا يمكن لهذه الوظيفة أن تدرس دراسة مفيدة إذا ما أغفلنا المشاكل العامة للغة، ومن جهة أخرى يتطلب التحليل الدقيق للغة أن نأخذ جدياً بعين الاعتبار الوظيفة الشعرية. ولا تؤدي كل محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشعر، أو لقصر الشعر على الوظيفة الشعرية إلا إلى تبسيط مفرط ومضلل. وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة، مع أنها لا تلعب في الأنشطة اللفظية الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي. ومن شأن هذه الوظيفة التي تبرز

(14) انظر: R. Jakobson, Essais de Linguistique générale Ch. 11, 3e partie, Minuit, passim.

الجانب الملموس للدلائل أن تعمّق بذلك الثنائية الأساسية للدلائل والأشياء. وبالإضافة إلى ذلك، لا يمكن للّسانيات، وهي تعالج الوظيفة الشّعرية، أن تقتصر على مجال الشّعر.

«لماذا تقول دائماً جان ومارْغوريت، ولا تقول أبداً مارْغوريت وجان ؟ أتفضّل جان على أختها التوأم ؟» «أبداً، لكن، لهذا التّركيب وقعٌ أعذب». ففي تعاقب كلمتين معطوفتين، وفي الوقت الذي لا يتدخّل فيه أي مشكل هرمي، يرى المتكلّم، في الصّدارة المسندة إلى الاسم الأكثر قصراً، التشكيلَ الأفضلَ الممكنَ للرّسالة دون أن يفسّر ذلك.

تتكلّم فتاة دائماً عن «راهب رهيب» «لماذا رهيب ؟» «لأنّني أكرهه» «لكن لماذا لا تقولين مفزع و فظيع و مرعب و مقرف ؟» «لا أدري لماذا، إلا أن رهيب تناسبه أفضل من غيرها». إنها تطبّق، دون أن تشكّك في ذلك، الوسيلة الشّعرية للتّجنيس.

ولنحلّل إيجاز الشّعار السياسي I like Ike : فهو يتضمّن ثلاثة مقاطع أحادية وثلاثة أصوات مزدوجة /ay/، كل صوت مزدوج منها يعقبه، تناظرياً، فونيم صامتي، /..l..k..k/. ويقدّم تنظيم الكلمات الثلاث تنوعاً : إذ لا وجود لأي فونيم صامتي في الكلمة الأولى، وهناك فونيمان من حول الصّوت المزدوج في الكلمة الثانية، وهناك صامت ختامي في الكلمة الثالثة. ولقد سجّل هايمس Hymes[1] هيمنة نواة مماثلة /ay/ في بعض سوناتات كيتْس ويشكّل عموداً الصّيغة I like/ Ike قافية، وتوجد الكلمة الثانية من كلمتي القافية متضمّنة بأكملها في الكلمة الأولى (قافية التّرجيع)، /layk/-/ayk/، إنّها صورة تجنيسية لإحساس يشملُ موضوعه كلّه. ويشكّل العمودان جناساً مصوّتياً، وتوجد الكلمة الأولى من الكلمتين في الجناس متضمّنة في الكلمة الثانية : /ay/-/ayk/، إنها صورة تجنيسية للذّات العاشقة التي يحتضنها الموضوع المعشوق. إن الدّور الثانوي للوظيفة الشّعرية يقوّي وقع هذه الصّيغة الانتخابية ويعزّز فعاليتها.

وكما سبق أن قلنا، فإن الدراسة اللسانية للوظيفة الشّعرية ينبغي أن تتجاوز حدود الشّعر، ومن جهة أخرى، لا يمكن للتحليل اللّساني للشّعر أن يقتصر على الوظيفة الشّعرية. فخصوصيات الأجناس الشّعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللّفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشّعرية المهيمنة وذلك في نظام هرمي متنوع. إن الشّعر الملحمي المركّز على ضمير الغائب يفتح المجال بشكل قوي أمام مساهمة الوظيفة المرجعية؛ والشّعر الغنائي الموجّه نحو ضمير المتكلّم شديدُ الارتباط بالوظيفة الانفعالية؛ وشعرُ ضمير المخاطب يتّسم بالوظيفة

(1) Dell Hymes : «Phonological Aspects of Style : some English Sonnets», in Style in language, pp. 109-131

الإفهامية، ويتميّز بوصفه التماسياً ووعظياً وفق ما إذا كان ضمير المتكلم فيها تابعاً لضمير المخاطب أو وفق ما إذا كان ضمير المخاطب تابعاً لضمير المتكلم.

ويمكننا الآن، بعد الاستكمال المتفاوت لوصفنا السريع للوظائف الست الأساسية للتواصل اللفظي، أن نتمم خطاطة العوامل الستة الأساسية بخطاطة مناسبة للوظائف :

مرجعية

انفعالية　　　شعرية　　　إفهامية

انتباهية

ميتالسانية

تحت أي معيار لساني نتعرف، تجريبياً، على الوظيفة الشعرية ؟ وعلى وجه الخصوص، ما هو العنصر الذي يَعْتَبِرُ وجوده ضرورياً في كلّ أثر شعري ؟ وللإجابة على هذا السؤال لابد أن نذكّر بالنمطين الأساسيين للترتيب المستعملين في السلوك اللفظي : الاختيار والتأليف.[1] ولنفترض أن «طفل» هو موضوع رسالة ما : فالمتكلم يختار من بين سلسلة من الأسماء الموجودة والمتفاوتة التماثلَ مثل طفل وغلام وولد وصبي، وهي كلها متفاوتة التماثل من زاوية نظر ما؛ ويختار المتكلم، بعد ذلك، من أجل التعليق على هذا الموضوع، فعلاً من الأفعال المتقاربة دلالياً : ينام وينعس ويستريح ويغفو. وتتألف الكلمتان المختارتان في السلسلة الكلامية. إن الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة. **وتُسْقِط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف** ويُرْفَعُ التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكوِّنة للمتوالية. ويُوضع كل مقطع، في الشعر، في علاقة تماثل مع كل المقاطع الأخرى لنفس المتوالية؛ ومن المفروض أن يكون نبر الكلمة مساوياً لنبر كلمةٍ أخرى؛ وعلى نفس المنوال، تساوي الكلمةُ غير المنبورة الكلمةَ غير المنبورة، والكلمةُ الطويلة (نظرياً) تساوي الكلمةَ الطويلة، والكلمةُ القصيرة تساوي الكلمةَ القصيرة؛ ويساوي حدُّ الكلمة حدَّ الكلمة، وغيابُ الحدّ يساوي غيابَ الحد؛ والوقفة التركيبية تساوي الوقفة التركيبية، وغيابُ الوقفة يساوي غيابَ الوقفة. إن المقاطع تتحول إلى وحدات قياس، ونفس الشيء يقال عن المُجْتَزَءات والنُّبور.

(1) انظر : R. Jakobson, Essais de Linguistique Générale Ch. II, 2e et 5e parties

ويمكننا أن ننبه على أن اللغة الواصفة تستعمل هي ذاتها متوالية من الوحدات المتماثلة وذلك بتأليف تعابير مترادفة في جملة معادلتية : أ = أ («الفرس هي أنثى الحصان»). ومع ذلك، فإن هناك ما بين الشعر واللغة الواصفة تعارضاً جذرياً : ففي اللغة الواصفة، تستعمل المتوالية لبناء معادلة، بينما المعادلة هي التي تستخدم، في الشعر، لبناء المتوالية.

إن المتواليات التي تحصرها حدود الكلمة تسمح، في الشعر، مقيسة وتدرك علاقة بينها. وهي إما أن تكون علاقة تساوٍ في الزمن، وإما أن تكون علاقة تدرّج. ففي «حسان ومازغوريتسه» نرى في الأثر المبدأ الشعري للتدرّج المقطعي، هذا المبدأ نفسه الذي ارتفع إلى مرتبة القانون الإجباري[17] في إيقاعات الملاحم الشعبية الصربية. ومن الصعب على التعبير الإنجليزي innocent bystander (متفرّج بريء)، من دون التعميلتين اللتين تكوّنانه، أن يصير رومياً. إن تناظرية الأفعال الثلاثة الثنائية المقطع ذات الصامت الاستهلالي والمصوّت الختامي المتماثلين هي التي تمنح بروعتها رسالة النصر المقتضبة للقيصر : «Veni، Vidi، Vici» (جئت، رأيت، انتصرت).

إن وزن المتواليات عبارة عن وسيلة لا نجد تطبيقاً لها في اللغة خارج الوظيفة الشعرية. وقد أعطيت، في الشعر ليس غير، تجربة قابلة للمقارنة مع تكرار الزمن الموسيقي - اعتماداً على نسق سيميوطيقي آخر، وذلك بواسطة التكرار المطّرد للوحدات المتماثلة لزمن السلسلة الكلامية. لقد عرّف جيرارد مانلي هوبكنس، الذي كان رائداً كبيراً لعلم اللغة الشعرية، النظم باعتباره «خطاباً يكرر كلياً أو جزئياً نفس الصورة الصوتية».[18] ويمكن للسؤال الذي يطرحه، بعد ذلك، هوبكنس : «لكن أيعتبر كل ما هو نظْمٌ شعراً ؟» أن يجاب عنه بصفة نهائية منذ اللحظة التي تتوقف فيها الوظيفة الشعرية عن أن تُختصر، اعتباطياً، في الشعر. إن الأبيات التذكرية التي استشهد بها هوبكنس - من نوع «Tes père et mère honoreras» - وأجزاء الأبيات المقفاة الإشهارية المعاصرة، وقوانين القرون الوسطى المنظومة التي أشار إليها لوتز Lotz،[19] أو أيضاً المختصرات العلمية السانسكريتية المنظومة التي يميّزها، بشكل دقيق، التراث الهندي عن الشعر الحقيقي Kâvya - كل هذه النصوص العروضية تستخدم الوظيفة الشعرية دون أن تُسند، مع ذلك، إلى هذه الوظيفة الدور القسري والمحدّد الذي تقوم به في الشعر. إن النظم إذن، يتجاوز، في الواقع، حدود الشعر، إلا أنه يستلزم دائماً، في نفس الآن،

(17) أنظر T. Maretic : «Metrika narodnih nasih pjesama», Rad yugoslavenske Akademije, 168, 170 (Zagreb, 1907)

(18) G.M. Hopkins : The Journals and papers, H. House, ed. London (1959)

(19) J. Lotz : «Metric Typology» in Style in language, pp. 135-148

الوظيفة الشعرية. ويبدو أن أية ثقافة لا تجهل النظم رغم أن هناك أنماطاً ثقافية عديدة لا تعرف «النظم المطبّق»؛ وبالإضافة إلى ذلك، فإن هذا النظم المطبّق حتى في الثقافات التي تعرف، في نفس الآن، النظمَ الخالص والنظم المطبّق، يبدو دائماً بوصفه ظاهرة ثانوية وفرعية بدون جدال. إن استخدام الوسائل الشعرية بقصدية مغايرة لا يُخفي جوهرها الأول كما أن عناصر اللغة الانفعالية المستخدمة في الشعر لا تفتقد تلوينها الانفعالي. ويمكن لبرلمانيٍّ مُماطِل أن ينشد، بشكل جيد، هياواثا Hiawatha لأنّ هذا النص طويل، ومع ذلك يبقى الطابع الشعري الهدفَ الأوّل للنص نفسه. ومن البديهي ألا يكفي وجود نتاجات فرعية تجارية للشعر وللموسيقى أو للرسم لفصل قضايا الشكل - سواء تعلّق الأمر بالنظم وبالموسيقى أو بالرسم - عن الدراسة الداخلية لهذه الفنون المختلفة ذاتها.

§

وبتلخيص، فإن تحليل النظم يعود كليّاً إلى كفاءة الشعرية. ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتمّ الشعرية، بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتمّ بها أيضاً خارج الشعر حيث تُعطى الأولويةُ لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية.

يمكن «للصورة الصوتية» التكرارية التي رأى فيها هوبكنس المبدأ المكوّن للنظم أن تحدَّد بدقّة أكثر. فمثل هذه الصورة تستخدم دائماً على الأقلّ تبايناً (أو أكثر من تباين) ثنائياً بين النتوء العالي نسبياً والمنخفض نسبياً لمختلف فترات المتوالية الفونيمية.

إن الجزء البارز النَّوَوي المقطعيّ المكوّن لقمّة المقطع، داخل مقطع معيّن، يتعارض مع الفونيمات الأقلّ بروزاً والهامشية وغير المقطعية. ويتضمّن كل مقطع فونيماً مقطعياً. وتحتلّ فونيمات هامشية غير مقطعية المساحةَ الفاصلة بين فونيمين مقطعيين متعاقبين في بعض اللغات بصفة دائمة وفي بعضها الآخر في أغلب الأحيان. ويكون عدد الفونيمات المقطعية في سلسلة محصورة عروضياً (وحدة المدّة) ثابتاً في النظم المبني مقطعياً. بينما لا يكون حضور فونيم ما أو مجموعة من الفونيمات غير المقطعية بين فونيمين مقطعيين متتاليين في سلسلة عروضية ثابتاً إلا في اللغات التي تفرض ورود فونيمات غير مقطعية بين الفونيمين المقطعيين، ولا يكون ثابتاً أيضاً إلا في أنساق النظم التي تفرض تعاقب مُنوَّنين. وهناك تجلٍّ للنزوع إلى نموذج مقطعي ذي شكل واحد يكمن في تجنّب المقاطع المغلقة في نهاية البيت؛ وهذا ما نلحظه مثلاً في الأغاني الملحمية الصربية. ويبدي النظمُ المقطعي الإيطالي

ميلاً إلى معالجة تعاقب مصوّتات غير مفصولة بفونيمات صامتية باعتبارها مقطعاً عروضياً واحداً[20].

ويكون المقطع، في بعض أنماط النظم، هو الوحدة الثابتة الوحيدة في وزن البيت، ويكون الحدّ النّحوي هو الخط الفاصل الثابت بين المتواليات الموزونة، بينما تكون المقاطع بدورها، في أنماط أخرى، مُثنّاة إلى بارزة وغير بارزة، و/أو يتميّز مستويان من الحدود النّحوية من جهة نظر الوظيفة العروضية وهما حدود الكلمات والوقفات التركيبية.

وإذا ما استثنينا تنوعات الشّعر المبني حرّاً، والمعتمدة على تأليف التنغيمات والوقفات، فإن كل وزن يستخدم المقطع بوصفه وحدة قياسية على الأقلّ في بعض مقاطع البيت وهكذا، فإنّ عدد المقاطع في الزّمن الضعيف («الرخو» حسب هوبكنس)، في النّظم النبري الخالص («الإيقاع الواثب» ـ باصطلاح هوبكنْس)، يمكن أن يتنوّع، إلا أن الزّمن القوي (الارتكاز) لا يحتوي، أبداً، إلا على مقطع واحد.

ويتمّ الحصول على التّباين بين النبور وانعدامه في كل شكل للنّظم النبري، بالنّحو، إلى التّمييز بين المقاطع المنبورة وغير المنبورة. وتلعب أغلب الأنماط النّبرية، في الجوهر، لعبة التّباين بين المقاطع الحاملة لنبر الكلمة والمقاطع غير الحاملة له، إلا أن بعض تنوعات النّظم النبري تستعمل النّبور التّركيبية أو نبور المجموعة، تلك التي يعيّنها ويمْسات Wimsatt وبيرْدسْلي Beardsley[21] بوصفها «النّبور الأساسية للكلمات الأساسية» والتي تتعارض باعتبارها بارزة مع المقاطع التي تفتقد مثل هذه النبور التركيبية الأساسية.

وتتعارض المقاطع الطّويلة والقصيرة تعارضاً متبادلاً، في النّظم الكمّي («الزمني») باعتبارها على التّوالي، بارزة وغير بارزة، وتتضمّن هذا التّباين، عادةً، مراكزُ المقاطع، تلك المراكز الطّويلة والقصيرة على المستوى الفونولوجي. إلا أن المقاطع الصغرى، والتي تكمن في فونيم صامتي رافد مصوت مختزل، تتعارض، في الأنماط العروضية مثل نمطي العروض العربي واليوناني القديم ـ تلك الأنماط التي تطابق بين الطّول «الموقعي» والطّول «الطبيعي»، مع المقاطع التي تحتوي على فائض (مختزل ثانٍ أو صامت ختامي) باعتبارها مقاطع بسيطة وغير بارزة في تعارضها مع مقاطع مركّبة وبارزة.

(20) انظر: Levi, A. «Della versificazione italiana», Archivum Romanicum 14, 449-536 (1930), Sections VIII-IX.

(21) Wimsatt, W. K. Jr et M.C. Beardsley: «The Concept of Meter: an Exercise in Abstraction», Publications of the Modern Language Association of America, 74, 585-598 (1959); résumé dans Style in Language, pp. 193-196.

وأما مسألة معرفة ما إذا كان هناك، بجانب النظم النبري والنظم الكمي، وجود لنمط منغمي للنظم في اللغات التي تستخدم فيها اختلافات التنغيم المقطعي لتمييز دلالات الكلمات، فتبقى معلقة.[22] وتتعارض، في الشعر الصيني الكلاسيكي،[23] المقاطع ذات التغيير في طبقة الصوت (في الصينية tse، «الأنغام المتصاعدة») مع المقاطع غير ذات التغيير في طبقة الصوت (p'ing، «الأنغام الثابتة»). إلا أنه يبدو جيداً أن أساس هذا التعارض مبدأ كمي؛ وهذا ما سبق أن أدركه بوليفانوف Polivanov، وأوله وانغ لي Wang Li تأويلاً سديداً.[24] ويبدو أن الأنغام الثابتة، في التراث العروضي الصيني، تتعارض مع الأنغام المتصاعدة كما تتعارض قمم المقطع النغمية الطويلة مع القمم القصيرة، بحيث يكون النظم معتمداً على التعارض طويل / قصير.

ولقد نبهني جوزيف كرينبارك Joseph Greenberg على تنوع آخر للنظم المنغمي - وتلك حالة نظم ألغاز إيفيك Efik الذي يعتمد على الخاصية التطريزية لمدى السلم الصوتي أو للمستوى.[25]

وفي الأمثلة التي ذكرها سيمونس Simmons،[26] يشكل السؤال والجواب مجموعتين تتكون كل منهما من ثمانية مقاطع تقدمان نفس توزيع الفونيمات المقطعية ذات الأنغام العالية (ع) والمنخفضة (خ)؛ وعلاوة على ذلك، فإن المقاطع الثلاثة الأخيرة من المقاطع الأربعة من كل شطر، تقدم خطاطة منغمية متطابقة: خ ع ع خ/ ع ع ع خ/ خ ع ع خ/ ع ع ع خ.

وبينما يمثل أمامنا النظم الصيني بوصفه تنوعاً خاصاً للنظم الكمي، فإن نظم ألغاز إيفيك يرتبط بالنظم النبري المعهود بواسطة تعارض درجتين في نتوء (قوة أو علو) نغم الصوت الإنساني، بحيث إن نسقاً عروضياً للنظم لا يمكنه أن يعتمد إلا على تعارض قمم المقطع وهوامشه (النظم المقطعي)، وعلى المستوى النسبي للقمم (النظم النبري) أو على الطول النسبي للقمم المقطعية أو للمقاطع التامة (النظم الكمي).

ونعثر أحياناً في كتب الأدب المدرسية على تعبير عن فكرة مسبقة تقتضي بأن المقطعية، في تعارض مع النبض الحي للنظم النبري، تختزل إلى تعداد آلي للمقاطع. وإذا

(22 R. Jakobson. O cheshskom stixe. Berlin-Moscow, 1923.

(23 Bishop, J.L. «Prosodic Elements in T'ang Poetry», Indiana University Conference on Oriental-Western Literary Relations, Chapel Hill, 1955.

(24 a) Polivanov, E.D., «O metricheskom xaraktere Kitajskogo stixoslozhenija» Doklady Rossijskoj Akademii Nauk, serija V, 156-158 (1924); b) Wang Li. Han-yü shih-lü-hsüeh (« Versification chinoise») Changhai, 1958.

(25 انظر: R. Jakobson. Essais. op. cit., ch. VI «phonologie et phonétique», 111.

(26 Simmons, D.C. «Specimens of Efik Folklore» Folklore, 66, 417-424 (1955).

إن ثلاثة أزمان موسومة على خمسة لا تتوفر على نبر الكلمة في البيت اليامبي لشيلي :

Laugh with an inextinguishable laughter

ضحك ضحكاً يتعذر إخمادُه

وهناك سبعة أزمان موسومة على ستة عشر منبورة في الرباعية التالية التي نقتفيها من أحدث قصيدة لباسترناك مكتوبة وفق أوزان رباعية يامبية وهي قصيدة Zemlja («الأرض») :

I úlica za panibráta

S okónnicej podslepovátoj,

I bélo¡ nóč i zakátu

Ne razminút'sja u reki.

وبما أن الغالبية العظمى من الأزمان الموسومة تتطابق مع نبور الكلمات، فإن المستمع إلى الأبيات الروسية أو قارئها مهيأ، حسب درجة عليا من الاحتمال، للعثور على نبر الكلمة على كل مقطع مزدوج للأبيات اليامبية. إلا أن المستمع أو القارئ يوجد في حالة توقّع محبط، في البداية ذاتها لرباعية باسترناك. وفي المقطع الرابع، وبمبدأ شيئاً ما في المقطع السادس - وذلك في البيت الأول وفي البيت الثاني. وتكون درجة هنا «الإحباط» أكثر ارتفاعاً إذا كان «زمن موسوم قوي» خالياً من النبر، وتصبح هذه الدرجة ملحوظة، بشكل خاص، إذا كان زمنان موسومان متعاقبان يقعان على مقاطع غير منبورة. وسيكون عدم نبر زمنين موسومين متجاورين أقل احتمالاً وأكثر إثارة إذا شمل شطراً كاملاً، كما هو الحال في بيت لاحق من نفس القصيدة :

Čtoby za gorodskoju grán' ju

ويخضع التوقّع لمعالجة زمن موسوم معطى في القصيدة، على العموم، للتراث العروضي الموجود في شموليته. ومع ذلك، يمكن للزمن الموسوم ما قبل الأخير أن يقع في الغالب غير منبور أكثر منه منبوراً. وهكذا، وفي قصيدة باسترناك هذه، هناك نبر الكلمة على المقطع السادس لسبعة عشر بيتاً فقط على واحد وأربعين بيتاً. إلا أن تناوب المقاطع المزدوجة المنبورة والمقاطع غير المزدوجة غير المنبورة يخلق هموداً يحمل المرء بتوقّع نبراً على المقطع السادس حتى في الوزن الرباعي اليامبي.

ومن الأكيد أن إدغار ألان بو، شاعر التوقع الفاشل والمنظّر له، هو الذي قوّم، عروضياً ونفسياً، الإحساس بالرضى الذي يرتبط عند الإنسان بالإحساس غير المتوقّع النابع من المتوقّع، ولا يمكن أن يفكر في أحدهما دون أن يفكر في نقيضه، «كما أن الشر لا يمكنه أن يوجد

دون وجود الخير».[29] ويمكننا هنا أن نطبّق بسهولة صيغة روبرت فروست في «الضّرورة التي يصنعها الشّعر» : «إن الضّرورة هي نفس الضّرورة كما هو الأمر في الحب».[30]

ولا تعرف الأشكالُ التّقليدية للنّظم الرّوسي، في الكلمات المتعدّدة المقاطع، انتقال نبر الكلمة في الزّمن الموسوم إلى الزّمن غير الموسوم («تفعيلة مقلوبة»). إلا أن هذا الانتقال كثير الورود في الشّعر الإنجليزي بعد وقفة عروضية و/أو وقفة تركيبية. ويعدّ مثال مهمّ، في بيت ميلتون، تنوعاً إيقاعياً لذلك ويدور حول نفس الصّفة :

Infinite wrath and infinite despair

غضب لا نهائي ويأس لا نهائي

ويظهر المقطع المنبور لنفس الكلمة مرّتين في الزّمن غير الموسوم، أوّلاً في بداية البيت وثانياً في بداية مجموعة كلمات، وذلك في البيت :

Nearer, my God, to Thee, nearer to Thee

أقْرَبُ، يا إلهي، إليك، أقْرَبُ إليك

ويُفسّر شكل تام المحتوى الخاصُّ للملاقة بين زمن غير موسوم والزّمن الموسوم السّابق مباشرة هذه الضّرورة التي درسها يِسْبِرْسن Jesperson[31] والمتداولة في العديد من اللّغات. ويصبح الزّمن غير الموسوم نوعاً من المقاطع ذات الطبيعة المزدوجة حيثما يَخلْخِل إدراجُ وقفة ما علاقةَ الأسبقية المباشرة هذه.

وبالإضافة إلى القواعد التي تشكل أساس الملامح الإجبارية للنّظم، تعود أيضاً القواعد المتحكّمة في ملامحها الاختيارية إلى الوزن. ونحن نميل إلى اعتبار ظواهر مثل غياب النّبر على الأزمان الموسومة أو نَبْر الأزمان غير الموسومة بوصفها انحرافات. إلا أنّه ينبغي أن نتذكّر أن الأمر يتعلّق هنا بتأرجحات مقبولة وبانحرافات تبقى في حدود القانون. وكما يقول النواب البرلمانيون الإنجليز، إن الأمر لا يتعلّق بمعارضة صاحب الجلالة الوزن، ولكن الأمر يتعلّق بمعارضة لجلالته.[32] وفيما يخص الخرق الفعلي للقوانين العروضية، حينما تتناقش حول هذا النّوع من الخروقات، فإن ذلك يذكّرني دائماً بما كان يقوله أُوزيب بْريك Osip Brik، الشخص الأدهى من دون شكٍّ من كل الشكلانيين الرّوس : إننا لا نتابع ولا نحاكم

(29) E.A. Poe: «Marginalia», The Works, Vol. 3, New York, 1857

(30) R. Frost: Collected Poems, New York, 1939.

(31) Jespersen, O.: «Cause psychologique de quelques phénomènes de métrique», Psychologie du langage, Paris, 1933

(32) المقصود بالمعارضة الأولى معارضة ضد الوزن، والمقصود بالمعارضة الثانية معارضة [illegible]

المتآمرين السياسيين إلا حينما تفشل مؤامرتهم؛ أما في حالة نجاح مؤامرتهم، فإن المتآمرين أنفسهم هو الذين ينصّبون أنفسهم متهمين وعصاة. فلو تأملت الخروقات التي تمارس على الوزن لاكتسبت هذه الخروقات ذاتها قوة القانون العروضي.

إنّ الوزن - أو نموذج البيت بألفاظ أوضح - بعيداً عن أن يكون خطاطة نظرية - يتحكّم في بنية كل بيت خاص - ولنقل في بنية كل مثال بيتٍ خاص. والنموذج والمثال عبارة عن مفهومين متعالقين. ويحدّد نموذجُ البيت الملامح الثابتة لأمثلة البيت ويثبّت حدود التنوعات. ويحفظ الرواة الفلاحون في سربيا ويشدون ويرتجلون، إلى أبعد الحدود، الآلاف من أبيات الشعر الملحمي وأحياناً عشرات الآلاف. ويكون الوزن فيها حيّاً في أذهانهم. ولأنّهم عاجزون عن استخراج القواعد منها، فهم، مع ذلك، يتعرّفون على خروقات هذه القواعد ويرفضونها، حتى لو كانت هذه الخروقات خروقات هيّنة.

وفي الملحمة الصّربية، يحتوي كلّ بيت، بالتدقيق، على عشرة مقاطع، وهو متبوع بوقفة تركيبية. ويوجد هناك أيضاً حدّ الكلمة الإجباري قبل المقطع الخامس وغياب إجباري لحد الكلمة قبل المقطع الرابع والمقطع العاشر. ويقدّم البيت، بالإضافة إلى ذلك، خاصيات دالّة على مستوى الكمّية والنّبر.[11]

تمنحنا هذه الفاصلة الملحمية الصّربية، بجانب العديد من الأمثلة المشابهة التي يقدّمها العروض المقارن، من التطابق الخاطئ بين الفاصلة والوقفة التّركيبية. وليس على حدّ الكلمة الإجباري أن يأتلف مع وقفة ما، بل ولا يُتصوّر حتما وكأنّه يجب عليه أن يكون قابلاً للإدراك بالأُذن. فتحليل الأغاني الملحمية الصّربية المسجّلة في الحاكي يبرهن على أنه لا وجود لأيّة علامة مسموعة وإجبارية تشير إلى الفاصلة. ومع ذلك، فإن كلّ محاولة لإلغاء حدّ الكلمة قبل المقطع الخامس بأقلّ تغيير في رتبة الكلمات تعتبر محاولة يردّها الشارد على الفور. إن الواقعة النّحوية القاضية بأن المقطعين الرابع والخامس ينتسبان إلى كلمتين مختلفتين تجعل المرء يعطي للفاصلة قيمتها. وهكذا، فإن نموذج البيت يذهب إلى أبعد من مسائل الشّكل الصّوتي الخالص؛ إذ الأمر يتعلق بظاهرة لسانية أكثر رحابة لا تستنفدها معالجة صوتية فحسب.

[11] R. Jakobson «Studies on comparative slavic Metrics» (Oxford Slavonic Papers, 3 21-66 (1952), «Ueber den Versbau der Serbokroatischen Volksepen», Archives neerlandaises de phonetique experimentale, 7-8, 44-53 (1933))

إنّي أقول «ظاهرة لسانية» رغم أن شاتمان[14] قد صرّح بأن «الوزن يوجد بوصفه نسقاً خارج اللغة». وصحيح أن الوزن يوجد أيضاً في فنون أخرى تستعمل السلسلة الزّمنية. فهناك العديد من المشاكل اللسانية - كالتركيب مثلاً - التي تتجاوز، بنفس الأسلوب، حدود اللغة، وهي مشاكل مشتركة بين مختلف الأنساق السيميوطيقية : بل يمكننا أن نتحدث عن نحو علامات المرور. ولهذه العلامات سنن مّا ينذر فيه لونٌ أصفر في ائتلافه مع لون أحمر بأن حرّية المرور توشك على الانتهاء، وحيث يعلن اللون الأصفر في ائتلافه مع الأحمر عن قرب نهاية التوقّف؛ إن هذه العلامة الصّفراء توفّر لنا مشابهة وثيقة مع المظهر التمّ للفعل. ومع ذلك، فإن للوزن الشّعري العديدَ من الخاصّيات اللّسانية الدّاخلية التي من الأليق وصفها من زاوية نظر لسانية خالصة.

ولنضف بأن أية خاصية لسانية من نموذج النّظم لا ينبغي إهمالها. وهكذا، فإنه من الخطإ المأسوف له، مثلاً، التنكّر لقيمة مكوّنة للتّنغيم في الأوزان الإنجليزية. وحتّى دون أن نتحدث عن دورها الأساسي في أوزان عَلَم للشعر الحرّ مثل والت ويتمان، فإنه من المستحيل تجاهل الدّلالة العروضية لتنغيم الوقفة («فصل ختامي»)، سواء أكان موقّعاً أم غير موقّع،[15] في قصائد مثل The rape of the lock. هذا التّنغيم الذي يتجنّب، بصفة قصدية، التّماطلة : ومع ذلك، فحتّى التّراكم الشّديد لسلسلة من المماطلات لا يتمكّن أبداً من إخفاء وضع الاستطراد والتّنوع الذي هو تنوّعه؛ ووظيفة المماطلات هي دائماً إبراز التّصادف العادي للوقفة التركيبية وتنغيم الوقفة مع الحدّ العروضي. ومهما كانت طريقة القراءة التي يتبنّاها المنشد، فإن القصيدة تبقى خاضعة لقيد على مستوى التّنغيم. وتعتبر مسألة النّطاق التّنغيمي المميّز لقصيدة ما ولشاعر ما ولمدرسة شعرية ما أحد موضوعات التّأمّل الأكثر أهمّية التي اقترحها الشّكلانيون الرّوس.[16]

إن نموذج البيت يتحقّق في أمثلة البيت. وتُعيّن، عادة، لفظة «الإيقاع» المتغيّر إلى حدّ ما التّنوعَ الحرّ لهذه الأمثلة. وينبغي لتنوّع أمثلة البيت داخل قصيدة معطاة أن يتميّز بدقّة عن أمثلة الإنجاز القابلة هي ذاتها للتّنوع. وتعتبر الرّغبة في موضعة الأبيات الخاصّة كما هو منطوق بها بالفعل أقلّ نفعاً بالنّسبة للتّحليل التّزامني والتّاريخي للشعر بالمقارنة مع دراسة إنشاده في الحاضر والماضي. إن واقع الأشياء بسيط وواضح : هناك

(14) Chatman, S.

(15) Karcevskij, S., « Sur la phonologie de la phrase », TCLP IV 188-223 (1931).

(16) انظر: Eichenbaum, Boris, Melodika stixa, Leningrad, 1922, et Zhirmunskij, V. Voprosy teorii Literatury, Leningrad, 1928.

العديد من الإنشادات الممكنة لنفس القصيدة ـ المختلفة بعضها عن البعض الآخر بشتى الطرق. والإنشاد حدث، لكن القصيدة نفسها، منذ اللحظة التي نتفق فيها على القول بأن لقصيدة ما وجوداً خاصاً، يجب أن تكون، بطريقة أو بأخرى، شيئاً يدوم.»[17] وتنتمي هذه الملاحظة الحكيمة لويمسات وبيرد سلي، بدون جدال، إلى المبادئ الجوهرية للعروض المعاصر.

يقع، عادة، المقطع المنبور، أي المقطع الثاني، لكلمة absurd في أبيات شكسبير، على الزمن الموسوم، إلا أنّه يقع مرّة على الزمن غير الموسوم في المشهد الثالث من هاملت :

No, let the candied tongue lick absurd pomp

لا، فليلحس اللّسانُ المعسول الأبّهةَ العَبثية

ويمكن للمنشد إما أن يُقطّع كلمة absurd في هذا البيت بنبر استهلالي على المقطع الأول وإمّا أن يحترم النّبر الختامي للكلمة في توافق مع النّبر المتداول. ويمكنه أن يضع نبر الكلمة على الصّفة خاضعاً للنّبر التّركيبي القوي على الكلمة الأساسية اللاّحقة كما يقترح ذلك هيلْ Hill :

[38]No, lèt thè càndied tòngue lìck àbsurd pómp

وذلك على غرار ما يوجد في تصوّر هوبكنْس عن التّفعيلة الإنجليزية المتكوّنة من مقطع طويل ومقطّعين قصيرين ومقطع طويل regrèt nèver.[39] وفي الأخير، هناك أيضاً إمكان القيام بتعديلات تفخيمية إما بفصل «نبر متأرجح» شامل للمقطعين، وإما بواسطة تقوية تفخيمية للمقطع الأول [àb - sùrd]. لكن، ومهما كان الحل الذي يختاره المنشد، فإن نقل نبر الكلمة من الزّمن الموسوم إلى الزّمن غير الموسوم دون وقفة سابقة يبقى لافتاً للنّظر، وتكون لحظة الانتظار المحبط حاضرة بالفعل. وحيثما يضع المنشد النّبر، فإن التّفاوت بين نبر الكلمة الإنجليزية على المقطع الثّاني من absurd والزّمن الموسوم المرتبط بالمقطع الأول يبقى كعنصر مكوّن لـ «مثال البيت». إن التّوتر بين الارتكاز ونبر الكلمة ملازم لهذا البيت بمعزل عن التّحققات المختلفة التي يمكن أن يقدّمها مختلف الممثلين أو القراء. وكما يلاحظ ذلك جيرار مانْلي هوبكنْس في مقدمة أشعاره، فإنّ «إيقاعين يَنْسابان في نفس الآن بطريقة من

(17) Wimsatt et Beardsley, l.c.

(18) A. A. Hill, c.r. dans language, 29 549-561.

(19) G.M. Hopkins, Poems, W.H. Gardner, éd., New York et Londres, 3e éd. 1948.

الطرق.[40] ومن الممكن أن نعيد تأويل الوصف الذي يعطيه لهذا الانسياب الطباقي.[41] إن تراكب مبدإ التماثل على تعاقب الكلمات أو بعبارة أخرى، إن تركيب الشكل العروضي وتداخله مع الشكل المستعمل للخطاب، يولّد بالضرورة إحساساً بتشكيل مزدوج غامض بالنسبة إلى كل مِنْ ألف اللغة المعطاة وألف الوزن. وتُسبِّب الاتفاقات كما تسبب الاختلافات بين الشكلين والتوقّعاتُ المُشبَعة وكذا التوقّعاتُ المحبطة هذا الإحساس.

إن الطريقة التي يحقق بها «مثال الإنجاز» «مثال البيت» المعطى تتعلق بنموذج الإنجاز الخاص بالمنشد؛ ويمكن للمنشد أن يعتمد على أسلوب مُقطّع وأن يميل، على عكس ذلك، إلى تطريز قريب من النثر أو أن يتأرجح أيضاً بحرّية بين هذين القطبين. ويجب علينا أن نحذر من الثنائية البسيطة التي تختزل زوجين إلى تعارض واحد إما بحذف التمييز الجذري بين نموذج البيت ومثال البيت (وكذا التمييز بين نموذج الإنجاز ومثال الإنجاز)، وإنما بمطابقة خاطئة بين نموذج الإنجاز ومثال الإنجاز وبين نموذج ومثال البيت على التوالي.

Mais tout n'est pas détruit et vous en laissez vivre Un...
Votre fils, Seigneur, me défend de poursuivre.

لكن، لم يتهدم كل شيء ولقد تركتم واحداً حيّاً
ابنك، يا سيدي، يمنعني من أن أتابع

يشتمل هذان البيتان من فيدْرا Phèdre[42] على مماطلة ثقيلة تشكل حداً للبيت قبل المقطع الأحادي المتمّم لمجموعة كلمات وجملةٍ وقولٍ. إن إنشاد هذه الأسكندريات يمكن أن يكون عروضياً خالصاً مع وقفة جلية بين «Vivre» و «Un»، ومع غياب وقفة بعد الضمير. أو، على النقيض من ذلك، وفي أسلوب يميل نحو النثر، فإننا لن نفصل بين الكلمات «laissez vivre un» وسنؤشر، بشكل واضح، لوقفة معيّنة في نهاية الجملة (على نقط الحذف). ولا يتوصّل أي نمط من نمطي الإنشاد هذين، مع ذلك، إلى إخفاء التفاوت القصدي بين التقسيمين التركيبي والعروضي. ويبقى التشكيل الخاص بقصيدة ما على مستوى البيت مستقلاً استقلالاً تاماً عن إنجازاتها المتنوّعة ـ الشيء الذي لا يعني أبداً أن المسألة المثيرة التي أثارها

(40) G. Hopkins, Ic.
(41) المقصود الطباق الموسيقي
(42) ملاحظة المترجم إلى الفرنسية (نيكولا ريفي) لقد عوضنا هنا المثال الذي أخذه ياكوبسون من The Handsome Heart لهوبكنس بهذا المثال.

سيفرس Sievers.[41] مسألة المؤلف القارئ لنفسه والمؤلف القارئ للآخرين، مسألة عديمة الأهمية.

إن البيت، دون شكّ، هو، دائماً وقبل كل شيء، صورة صوتية تكرارية؛ إلا أنه ليس دائماً هكذا فحسب. إن الرّغبة في حصر المواضعات الشّعرية مثل الوزن والجناس والقافية في المستوى الصّوتي وحده تمني الاستدلال التّأمّلي دون أيّ مسوّغ تجريبي. إن لإسقاط مبدأ التماثل على المتوالية دلالة أرحب وأعمق. وتعتبر صيغة فاليري ـ «القصيدة هي ذلك التّردد الممتدّ بين الصّوت والمعنى»[44] ـ أكثر واقعية وعلمية من كل أشكال النّزعة الانعزالية الصّوتية.

ورغم أن القافية تعتمد، من حيث التّعريف، على التّكرار المطّرد لفونيمات ولمجموعات من الفونيمات المتناسبة، فإنّ ذلك يعني ارتكاب تبسيط مفرط بدل معالجة القافية من زاوية الصّوت فحسب. فالقافية تستلزم بالضّرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها («توابع القافية» ـ في اصطلاح هوبكنس). ويتحتّم علينا، في تحليل قافية ما، أن نتساءل عمّا إذا كان الأمر يتعلّق أوْ لاَ يتعلّق بالتّسجيع ونحن نواجه بين لواحق الاشتقاق و/أو لواحق الإعراب المتماثلة (Congratulations - décorations)، أو عمّا إذا كانت الكلمات التي تشكّل القافية تنتمي إلى نفس المقولة النّحوية أو إلى مقولات مختلفة. وهكذا، فإنّ قافية رباعية لهوبكنس، مثلاً، تطابق بين اسمين ـ Kind و mind ـ يتباينان معاً مع الصّفة blind والفعل find. فهل هناك تجاور دلالي وتشابه مكوّن لصورة بين الوحدات المحصية في القافية ـ كما هو الحال في : solitude ـ désuétude، mémoire ـ grimoire، image ـ paysage، essor ـ effort ؟ وهل للعناصر التي تشكّل القافية نفس الوظيفة التّركيبية ؟ إن الاختلاف بين الأصناف الصّرفية والتّطبيق التّركيبي يمكن أن تشير إليه القافية مجدّداً. وهكذا، ففي أبيات پو التالية :

While I nodded, nearly napping
Suddenly there came a tapping
As of someone gently rapping

بينما أحنيتُ الرّأس، وكنت تقريباً في إغفاءة
فجأة وصل إلى مسْمعي نَقْرٌ
صادر من شخص يطرقُ البابَ بلُطف

(41) Sievers, Ziele und Wege der Schallanalyse, Heidelberg, 1924.
(44) Paul Valery, Tel Quel II, « Rhumbs », Pléiade II, p. 637.

تتماثل الكلمات الثلاثة الموجودة في القافية صرفياً وتختلف كلها تركيبياً. فهل القوافي المشتركة لفظياً، كلياً أو جزئياً، محرّمة أم مسموح بها أم مفضّلة ؟ وعلى سبيل المثال، ما هو مصير القوافي التامة الاشتراك اللفظي مثل : scin - saint ،faim - fin ،(la) joue - (il) joue، أو كذلك من جهة أخرى قوافي الترجيع مثل : cadence - dance ،délivre - ivre ،livide - vide ،onde - profonde ؟ وأيضاً ما هو مصير القوافي المركّبة (مثل «ce l'est» - «bracelet» ،«hormis l'y taire» - «militaire» ،«s'y lance» - «valence» عند مالارمي، حيث توافق كلمة مجموعة كلمات ؟

ويمكن لشاعر أو مدرسة شعرية أن يكونا مع أو ضد القافية النحوية : فالقوافي يجب أن تكون نحوية أو نحوية مضادة؛[45] وتعود القافية اللانحوية التي لا تبالي بالعلاقة بين الصوت والبنية النحوية، مثل كل أشكال النحوية المضادة، إلى أمراض الكلام. وإذا نزع شاعر إلى تجنّب القوافي النحوية، فهناك، بالنسبة إليه، كما يقول هوبكنس : «عنصران في جمال القافية بالنسبة إلى الذهن، وهما تشابه الأصوات أو تماثلها واختلاف المعاني أو تباينها.»[46] ومهما كانت العلاقة بين الصوت والمعنى في مختلف تقنيات القافية، فإن الدائرتين متشابكتان بالضرورة. وعلى إثر ملاحظات ويمسات الثاقبة حول القيمة الدلالية للقافية،[47] وعلى إثر الدراسات الفطنة التي أنجزت حديثاً حول أنساق القوافي السلافية، فإن الفكرة القائلة بأنه إذا كانت القوافي تدل، فإنها تدل بطريقة غامضة لا يمكن للباحث في الشعرية أن يدعمها بصفة معقولة.

ليست القافية سوى حالة خاصة مكثفة نوعاً ما لمسألة أكثر عمومية، بل ويمكننا القول إنها حالة خاصة للمسألة الأساسية للشعر التي هي التوازي. ويبدي هوبكنس هنا أيضاً، في مقالاته وهو طالب سنة 1865، حدساً عجيباً عن بنية الشعر إذ يقول :

> «إن الجزء المصنوع من الشعر، ويمكن، بلا شك، أن نصيب القول بأن كل صنعة تختزل إلى مبدإ التوازي. فبنية الشعر تتميز بتواز مستمر يبدأ من التوازيات التقنية للشعر العبري ومن الترنيمات التجاوبية لموسيقى الكنيسة إلى تعقيد النظم اليوناني والإيطالي أو الإنجليزي.

(45) ملاحظة المترجم إلى الفرنسية : وبعبارة أخرى، إن الكلمات الموجودة في القافية تنتسب إلى مقولات نحوية متماثلة أو تنتسب على عكس ذلك إلى مقولات نحوية مختلفة. وكمثال على الاتجاه الأول يمكن أن نذكر، بالنسبة إلى الفرنسية، وإلى حد كبير، التراجيديا الكلاسيكية؛ وكمثال على الاتجاه الثاني، يمكن أن نذكر مالارمي (أنظر مثلاً : L'Après-midi d'un Faune حيث نجد 11 قافية على 14 لا تتسم بالنحوية).

(46) G.M. Hopkins, The Journals and Papers, t.c.

(47) Wimsatt, W.K., Jr., The Verbal Icon, lexington, 1954.

إلا أن التوازي نوعان بالضرورة ـ فإمّا أن يكون التّعارض موسوماً بشكل واضح وإمّا أنّه بالأحرى انتقالي أو تلويني. والنّوع الأوّل فحسب، أي نوع التوازي الموسوم، هو الذي يتعلّق ببنية البيت ـ بالإيقاع (تكرار متوالية معيّنة من المقاطع) وبالوزن (تكرار متوالية إيقاعية معيّنة)، وبالجناس، وبالسّجع، وبالقافية. وتكمن قوة هذا التّكرار في كونها تولّد تكراراً أو توازياً مناسباً في الكلمات أو في الفكرة؛ ويمكننا القول، إجمالاً، ونحن نسجّل أن الأمر يتعلّق بنزوع أكثر ممّا يتعلّق بنتيجة ثابتة، بأن التوازي الشّديد الوسم في البنية (إمّا التوازي النّاتج عن تحسين وإمّا التوازي النّاتج عن التّأكيد) هو الذي يُولّدُ التوازي الشّديد الوسم في الكلمات والمعنى... وتنتمي الاستعارة والتّشبيه والتمثيل الخ، إلى نوع التوازي المتقطع أو الموسوم، حيث يُلْتَمَسُ الأثر في تشابه الأشياء، وينتمي الطّباق والتّباين الخ، إلى ذلك النّوع الذي يُلْتَمس فيه الأثر في المغايرة.[48]

وباختصار، فإن تماثل الأصوات المُسْقط على المتوالية مثل مبدئه المكوِّن، يستلزم بالضرورة التّماثل الدّلالي ويوحي كلُّ مكوِّنٍ من متوالية معيّنة، على كلّ مستوى لغوي، بتجربة من التجربتين المتعالقتين اللّتين يصوّرهما هوبكنس تصويراً بديعاً بوصفهما «التّشبيه حباً في التّشابه والتّشبيه حبّاً في المغايرة».

ويوفّر لنا الفولكلور أشكالَ الشّعر المقطّعة والمنمّطة بوضوح كبير، وتنقاد هذه الأشكال، بشكلٍ لا مثيل له، للتّحليل البنيوي (كما بيّن ذلك سيبيوك Sebeok بخصوص أمثلة شيريميس Cheremis).[49] ويمكن للموروثات الشّفوية التي تستخدم التوازي النّحوي للرّبط بين الأبيات المتتالية، مثلاً الأشكال الشعرية الفينو-أوغرية،[50] وإلى حدٍّ كبير أيضاً الشعر الشّعبي الرّوسي، أن تُحلّل، بشكل مثمر، على كلّ المستويات اللّسانية ـ فونولوجية وصرفية وتركيبية ومعجمية : إنّنا نتعلّم أن ننظر إلى ما هي العناصر التي تُتَصوَّر كعناصر متماثلة وكيف تُخفّف التّشابهات في بعض المستويات بواسطة اختلافات دالة في مستويات أخرى.

48) G.M. Hopkins, o.c.

49) انظر: T.A. Sebeok: «Decoding a text: levels and Aspects in a Cheremis Sonnet», in Style in language, pp. 221-235

50) انظر: Austerlitz, R.: Ob-Ugric Metrics, Folklore fellows communications, 174 (1958), Steinitz, W.: Der parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung; Folklore fellows communications, 115 (1934)

وتسمح لنا أمثلة من هذا النوع بالتأكد من سداد اقتراح رانسوم الذي يكون وفقه متفاعل الوزن والمعنى هو المبدأ الفعّال للشعر ويشمل كل خاصياته الهامة.»[1] ويمكن لهذه البنيات التقليدية الموسومة جداً أن تزيل شكوك ويشتات حول إمكان كتابة نحو لتفاعل الوزن والمعنى. وكذلك حول إمكان كتابة نحو لتنظيم الاستعارات. ومنذ اللحظة التي يُرفع فيها التوازي إلى مستوى القاعدة، فإن التفاعل بين الوزن والمعنى وتنظيم المجازات يتوقفان عن أن يكونا «جزئي الشعر الخزين والفرديين وغير المتوقعين».

وهذه هي ترجمة بعض الأبيات النمطية لأغاني الأعراس الروسية حول ظهور الخطيب :

Un vaillant compagnon se dirigeait vers le porche.

Vasilij marchait vers le manoir.

توجّه رفيقٌ شجاع نحو الشّرفة

وكان فازيلي يسير نحو القُصيْر الصّغير

هذه الترجمة حرفية؛ إلا أن الأفعال في الروسية توجد في الموقع الأخير من الجملتين :

Dobroj molodec K séničkam privoracival/

/Vasilij K teremu prixážival/

إن هناك تناسباً تامّاً بين البيتين على المستوى الصرفي والتركيبي. وللفعلين الإسناديين نفس السوابق واللّواحق ونفس المتناوب الصوتي في الجذر؛ ولهما نفس الجهة والزّمن والعدد والجنس. وفوق ذلك، فهما مترادفان. ويحيل الفاعلان، اسم الجنس واسم العلم، على نفس الشخص ويوجدان في علاقة تعارض. وتعبر التّركيبات الجرّية المتماثلة عن فضلتيْ المكان، وتوجد الفضلة الأولى منهما في علاقة مجاز مرسل مع الفضلة الثانية.

ويحدث أن يسبق هذين البيتين بيتٌ آخر له بنية نحوية (تركيبية وصرفية) مشابهة :

Pas un clair faucon ne volait par delà les collines

pas un fier cheval ne galopait vers la cour

لا صقراً ناصعاً يطير وراء التلال

أو

لا حصاناً متخايلاً يركض نحو الساحة

(1) Ransom, J.C. The new Criticism, Norfolk, conn. 1941

إن clair faucon و fier cheval في هذين النوعين يوجدان في علاقة استعارية مع vail-lant compagnon. إنه التوازي التقليدي الفني الشلافي - دحض الحالة الاستعارية لصالح الحالة الواقعية. ويمكن للنفي ne، مع ذلك، أن يحذف :

Un clair faucon volait par delà les collines

Un fier cheval galopait vers la cour

وفي المثال الأول من هذين المثالين يتمّ الحفاظ على العلاقة الاستعارية :

Un vaillant compagnon apparait devant le porche, comme un clair faucon venant d'au delà des collines.

برز رفيق شجاع أمام الشرفة
مثل صقر ناصع آت مما وراء التلال

ومع ذلك، ففي المثال الآخر تصبح العلاقة الدلالية غامضة. فهناك إيحاء بالتشبيه بين ظهور الخطيب وركض الحصان. إلا أن وقوف الحصان في الساحة يسبق في نفس الآن، في الواقع، وصول البطل إلى المنزل. وهكذا، وقبل تقديم الفارس وفَعْيَر خطيبته المنير يثير النشيد الصور المتجاورة الكنائية للحصان والساحة : الشيء المتملّك عوض المالك، والهواء الطلق بدل الداخل. ويمكن أن يقسّم تقديم الخطيب إلى لحظتين متعاقبتين حتى بدون استبدال الحصان بالفارس :

Un vaillant compagnon galopait vers la cour

Vasilij marchait vers le porche.

وهكذا، فـ fier cheval الواقع في البيت السابق في نفس الموقع العروضي والتركيبي مثله مثل Vaillant Compagnon، يظهر في أن واحد كصورة وكامتلاك تمثيلي لهذا الرفيق؛ وبتعبير أدق، فهو الجزء من الكل بالنسبة إلى الفارس. وتوجد صورة الحصان في خطّ فاصل بين الكناية والمجاز المرسل. ومن إيحاءات fier cheval يترتب مجاز مرسل استعاري : ففي أغاني الأعراس والتنوعات الأخرى للثروة الجنسية الروسية، فإن المذكّر retiv Kon' يبدو رمزاً قضيبياً خفياً بل وجلياً أيضاً.

ولقد أشار بُوتبنيا الذي كان باحثاً مشهوراً في مجال الشعرية السلافية، منذ سنوات 1880، إلى أن الرموز، في الشعر الشعبي، تتجسّد وتتحوّل إلى لوازم البيئة. «الرمز يبقى رمزاً، إنه مربوط بالفصل. وهكذا يتقدّم التشبيه على شكل متوالية زمنية».[32] وفي الأمثلة التي

(32) Potebnja, A. Ob'jasnenija malorusskich i srodnych narodnych pesen. Varsava, I (1883), II (1887)

استخرجها بوتيبنيا من الفولكلور السلافي، يُعْتَبَرُ الصفصاف الذي تمرّ تحته فتاة، في نفس الآن، صورة لهذه الفتاة: والشجرة والفتاة حاضرتان معاً في نفس الصورة اللفظية للصفصاف. وبنفس الطريقة يغدو حصان أغاني الحب رمزَ فحولةٍ لا فقط حينما يطلب الطفل من الفتاة أن تطعم جواده، ولكن أيضاً حينما يُسرَج ويوضع في الاصطبل أو حينما يُربط بشجرة.

ليست المتوالية الفونولوجية في الشعر هي التي تنزع وحدها إلى بناء معادلة، لكن كل متوالية وحدات دلالية تنزع، بنفس الطريقة، إلى بناء المعادلة. إن تراكب المشابهة على المجاورة يسند إلى الشعر من كل جانب جوهره الرمزي والمركّب والمتعدد المعاني، جوهراً توحي به، بشكل أنيق، صيغة غوته : «إن كل شيء عابر ليس سوى شبه». ويقال ذلك بتعابير أكثر تقنية : إن كل عنصر من المتوالية عبارة عن تشبيه. وكل كتابة في الشعر التي يتم فيها إسقاط المشابهة على المجاورة هي كتابة استعارية بنسبة طفيفة، إن لكل استعارة تلوينا كنائياً.

إن الغموض خاصية داخلية ولا تستغني عنها كل رسالة تركّز على ذاتها، وباختصار، فإنه ملمح لازم للشعر. ونكرّر مع إمبسن أن «مكائد الغموض توجد في جذور الشعر نفسها.»[1] وليست الرسالة نفسها هي التي تصبح وحدها غامضة، وإنما يصبح المرسل والمتلقي غامضين أيضاً. وبالإضافة إلى الكاتب والقارئ، هناك «أنا» البطل الغنائي أو «أنا» السارد الوهمي، وهناك «أنت» أو «أنتم» المخاطَب الذي تفترضه المونولوجات الدرامية والتضرعات والرسائل. وعلى سبيل المثال، فقصيدة الصراع مع الملاك Wrestling Jacob يوجهها بطلها الذي عنونت به القصيدة إلى المنقذ وتلعب في نفس الآن دور رسالة ذاتية للشاعر تشارلز ويسلي Charles Wesley موجهة إلى قرائه. إن كل رسالة شعرية هي، احتمالاً، خطاب نوع من الاقتباس مع كل تلك المشاكل الخصوصية والمعقدة التي يوفرها للساني «كلام داخل كلام».

إن هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تطمس الإحالة، وإنما تجعلها غامضة. ويناسب الرسالة ذات المعنى المزدوج مرسل مزدوج ومتلقٍّ مزدوج وأيضاً إحالة مزدوجة - وهذا ما تفرضه بوضوح، عند العديد من الشعوب، استهلالات الحكايات الشعبية : ومثال ذلك الاستهلال المعهود للرواة الماي‌ورْكيين : «لقد كان هذا ولم يكن.»[2] وبواسطة تطبيق مبدأ التماثل على المتوالية، فإن مبدأ التكرار حاصل وهو يجعل لا فقط تكرار المتواليات المكونة للرسالة الشعرية شيئاً ممكناً، وإنما يجعل أيضاً تكرار الرسالة ذاتها في

(1) Empson, W. Seven Types of Ambiguity, New York, 3^e ed. (1955).
(2) Giese, W. « Sind Märchen Lügen ? » Cahiers S. Puscariu I (1952).

شوليتها شيئاً ممكناً. إن إمكـان التّكرار هـنا، المبـاشر أو غير المبـاشر، وهـنا التّشيّؤ للرّسـالة الشّعرية وعناصرها المكوّنة، وهـنا التّحويل للرّسـالة إلى شيء يدوم، كل ذلـك يمثّل بـالفعل خاصية داخلية وفعّالة للشّعر.

إن تعاقبين من الفونيمات المتجاورة التي تتشابه، في متوالية ما تتراكب فيها المشـابهة على المجاورة، ينقلبان لممـارسـة وظيفة تجنيسيـة. وصحيح أن البيت الأوّل للمقطع الشّعري الأخير من قصيدة الغراب لإدغار بُو، كما لاحظ ذلك فـاليري، يعمد بكثرة إلى الجنـاس التّكراري، إلا أن «الأثر القاهر» لهـذا البيت، ولكـل مقطع شعري من جـانب آخر يعود في الجوهر إلى السلطة الشعرية للاشتقاق :

والغراب لا يحرّك جنـاحيـة أبداً، إنـه لا يزال جـالساً، لا يـزال جالساً،
على التمثال النّصفي الشاحب لبَالاس تماماً فوق باب غرفتي؛
وعيناه لهما كل ما يشبه حلم شيطان،
وفوقه ضوء المصباح منسـاباً يرمي بظلّه على الأرض
ومن ذلك الظل الذي يجثم طافياً على الأرض
لا يمكن أن تُؤخذ روحي أبداً.(*)

إن مجثم الغراب، the pallid bust of Pallas، قـد تمّ دمجـه، بفضـل التّجنيس الصّـوتي pælad / - / pæləs /، في كلٍّ عضويٍّ (قـابل للمقـارنة مع بيت مشهور لشِلّي : - / l.b.st / - / Sculptured on alabaster obelisk / /SK. lp / /b.l.sk/، منحـوتٌ على مَسَلَّـــةٍ من مرمر)، إن الكلمتين المتقـابلتين هنا قد وُجدتا أعلاه مختلطتين في نعت آخر متعلّق بنفس التّمثـال

(*) And the Raven, never flitting, Still is sitting, still is sitting, On the pallid bust of Pallas just above my chamber door ; And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor :
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted-nevermore.

النّصفي ـ placid /plæsəd/ ـ أي المركب المزجي الشّعري.(55) وقد أوثق العلاقة بين الطّائر الجاثم ومجثمه تجنيس أيضاً :

bird or beast upon the.... bust

إن الطّائر جاثم

«sur le buste pallide de Pallas, Juste au dessus (just above) de la porte de ma chambre»

(على التّمثال النصفي الشاحب لـ بلاص تماماً فوق باب غرفتي) والغراب جاثم في مجثمه، رغم الأمر الضروري الذي يبلّغه إياه العاشق (Lake thy form from off my door) «أزِلْ شكلك من بابي»، ويَثْبتُ في مكانه بواسطة الكلمتين /ʔʌst əbʌv/، مندمجتين معاً في /bʌst/.

إن الإقامة اللاّ محدودة للضيف المشؤوم معبّر عنها بواسطة سلسلة من التّجنيسات الحذقة المقلوبة جزئياً ـ وهنا ما يمكننا أن ننتظره من عَلَمٍ في فن الكتابة الإرجاعية، ومن هنا المجرّب المتمدّد في مجال الإبداع التّوقعي أو الإرجاعي الّذي هو إدغار ألان پُو. وفي البيت الاستهلالي للمقطع الشّعري الأخير، تبدو raven مرّة أخرى، في تجاورها مع never الكلمة الحزينة اللاّزمة كصورة في المرآة مجسّدة في هنا الـ «أبداً» : /n.v.r/ – /r.v.n/. ويمزج هنان الرّمزان لليأس الأبدي بين تجنيسات مثيرة؛ وهي أولاً The Raven, never flitting، في بداية المقطع الشّعري الأخير، ثم في الأبيات الأخيرة : that shadow that lies floating on the floor و shall be lifted – never more : /névar flítij/ – /flótij/... /flór/ ... /liftad névar/.

إن الجناسات التي أدهشت فاليري تشكّل سلسلة تجنيسية : /sit.../ – /sti.../ – /sit.../ – /sti.../ – /sit.../. وثبات المجموعة مثبور بشكل خاص بفضل التنوع في نظام التّعاقب. ويكتّز أثران مضيئان ـ «عينا النار» للطّائر الأسود ووميض المصباح «الذي نشر ظلّه على الأرض»، في الجلاء، والقتامة، إلى حدّ كبير، اللوحة، وهما أيضاً مرتبطان بـ «الأثر الحي» للتّجنيسات :

all the seeming... óer him streaming.. /Orim strímid/–/ iz drímij/ .. /dimanz/... /jíðe símij/ . is dreaming.... demon's

ويقترن «الظّل الذي يجثم» (lies) /láyz/» «بعيني» (eyes) /áyz/ الغراب في قافية التّرجيع المُخوّلة بشكل مدهش.

(55 Dell Hymes, l.c.

إن كل مشابهة ظاهرة في الصوت، في الشعر، تقوّم بمنطق المشابهة و/أو المغايرة في المعنى. إلا أن الوصفة الحماسية التي يوجّهها بُوب Pope إلى الشعراء - «يجب على الصوت أن يبدو صدى للمعنى» - تطبَّق تطبيقاً أرحب. وفي اللغة المرجعية، فإن العلاقة بين الدال والمدلول، في أغلب الحالات، هي علاقة مجاورةٍ مسنّنة - وهذا ما نُسمّيه في الغالب بـ «اعتباطية الدليل اللساني» وهو تعبير يدعو إلى الالتباس. وتمييز الرابط صوت/ معنى ليس سوى نتيجة طبيعية لتراكب المشابهة على المجاورة. إن رمزية الأصوات عبارة عن علاقة موضوعية لا تُنكر، وهي علاقة قائمة على ربط ظاهراتي بين مختلف الوسائل الحسّية، وخاصة بين الإحساسات البصرية والسمعية. وإذا كانت نتيجة الأبحاث التي أُجريت في هذا المجال غامضة أحياناً وقابلة للنقاش، فإن ذلك يعود إلى نقص في العناية في مناهج البحث النفسي و/أو اللساني. ومن وجهة نظر لسانية على وجه الخصوص، غالباً ما شوّه الواقع نتيجة غياب الاهتمام الكافي بالمظهر الفونولوجي لأصوات اللغة، أو لأننا أصررنا على العمل بوحدات فونيماتيكية مركّبة عوض التموقع في مستوى المكونات الصغرى. إلا أننا إذا ما قمنا بإجراء اختبار، مثلاً، على التعارض الفونيماتيكي غليظ/ حاد، فإننا نتساءل عن أي من الطرفين، الطرف /i/ أو الطرف /u/، هو الأكثر قتامة، ويمكن للبعض أن يجيبوا بأن هذا السؤال لا معنى له بالنسبة إليهم، إلا أننا لن نجد إلا بصعوبة من يؤكد أن /i/ هو الطرف الأكثر قتامة من الطرفين.

ليس الشعر هو المجال الوحيد الذي تخلّف فيه رمزيةُ الأصواتِ آثارها، وإنما هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية وتتمظهر بالطريقة الملموسة جداً والأكثر قوة، كما لاحظ ذلك هايمس Hymes في مداخلته المثيرة.[36] إن تراكماً أعلى من التواتر المتوسط لطائفة ما من الفونيمات أو تجميعاً متبايناً لطائفتين متعارضتين في النسيج الصوتي لبيت ما ولمقطع شعري ولقصيدة ما يلعب دور «تيار خفي للدلالة»، إذا استعرنا تعبير بُو الطريف. ويمكن للعلاقة الفونيماتيكية، في كلمتين متقابلتين، أن تتطابق مع التعارض الدلالي كما هو الحال، في الروسية بالنسبة إلى /d, en/ «نهار» و /noč/ «ليل» حيث يعارض المصوت الحاد والصامت المرتفع لكلمة diurne المصوتَ الغليظ لكلمة nocturne.. ولو عززنا هذا التباين حينما نحيط الكلمة الأولى بفونيمات حادة ومرتفعة وحينما نجعل الكلمة الثانية تجاور فونيمات غليظة، فإن الصوت يصبح، في حقيقة الأمر، «صدى للمعنى». إلا أن توزيع المصوّتات الغليظة والحادة في

(36) Mallarmé, « Variations sur un sujet », Pléiade, p. 364

الفرنسية، في الكلمتين jour و nuit، توزيع معكوس، وهو الأمر الذي كان يشكو منه مالارمي في هذياناته Divagations : «يا لخيبتاه أمام الانحراف الذي يسند إلى jour كما يسند إلى nuit، بشكل متناقض، جرسين أحدهما قاتم هنا والآخر صافٍ هناك».[57] لقد أكّد وورف Whorf أن «كلمة ما إذا قدّمتْ، في تشكيل صوتي، مشابهة إسمائية مع معناها الخاص، فإننا نستطيع ملاحظة ذلك. ولكن، إذا حدث العكس، فإنه لا أحد يلاحظ ذلك». ومع ذلك، فإن اللغة الشعرية تتفادى الصعوبة مثلاً في حالة تصادم بين الصوت والمعنى مثل ذلك التصادم الذي كشف عنه مالارمي، فالشعر الفرنسي سيبحث مرّة عن ملطِّف فونولوجي للخلاف غامراً التوزيع «المخالف» للعناصر الصوتية بواسطة إحاطة nuit بفونيمات غليظة وإحاطة jour بفونيمات حادّة. وسيلجأ، تارةً، إلى نقل دلالي مستبدلاً صورتي صافٍ وقاتم المرتبطين بالنّهار والليل بأطراف أخرى تراسلية للتّعارض الفونيماتيكي غليظ/ حاد الذي يباين مثلاً بين حرارة النّهار الخطيرة والإنعاش الهوائي لليل. وبالفعل «فإنّه يبدو أن الذوات الإنسانية تميل إلى أن تجمع، من جهة، بين كل ما هو مُنير ومسنّن وصلب وعالٍ وخفيف وسريع وحاد وضيّق، وهكذا دواليك، في سلسلة طويلة. وتنزع إلى أن تجمع، على عكس ذلك، بين كل ما هو قاتم وحار ورخو وناعم وغير حاد ومنخفض وبطيء وغليظ وعريض... الخ، في سلسلة أخرى طويلة».[58]

ومهما كانت فعالية التشديد على التّكرار في الشّعر، فإن النّسيج الصّوتي بعيد عن أن ينحصر في تأليفات عددية لا غير، ويمكن لفونيم لا يظهر إلا مرّة واحدة، لكن في كلمة رئيسية وفي موقع مميّز، في خلفية متباينة، أن يتّخذ بروزاً دالاً. وكما يقول الرّسامون: فإن كيلو من اللّون الأخضر ليس أكثر اخضراراً من نصف كيلو».

إن كلّ تحليل للنّسيج الصّوتي للشّعر ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبار، بشكل منتظم، البنية الفونولوجية للّغة المعطاة وأن يأخذ بعين الاعتبار أيضاً، بجانب السّنن الشّمولي، هرمية التمييزات الفونولوجية في المواضعة الشّعرية المعطاة. وهكذا، فالقوافي المجموعة التي تستعملها الشّعوب السلافية في التراث الشّفوي وفي بعض العصور من التراث المكتوب تقبل صوامت مختلفة في أجزاء القافية (كما هو الحال في التشيكية ,šochy, kosy, slopy, roky و hoty) لكن، وكما لاحظ نيتش Nitsch، فإنه لا يُقْبَلُ أي تناسب كان بين الصّوامت المجهورة وغير المجهورة،[59] بحيث لا يمكن للكلمات التشيكية المستشهد بها أن تشكّل قافية مع ,[illegible]ohy

57) B.L. Whorf, language, thought and Reality, p. 267 sv.

58) Nitsch, K. : «Z historii polskich rymów» Wybór pism polonistycznych I.33-77 (Wrocław, 1954).

59) Herzog, G. « Some linguistic aspects of american Indian poetry », Word 2.82 (1946).

body, doby, kozy. وبناء على ملاحظات هيرزوك Herzog التي نُشر مُلخّصٌ مُخْتَصَرٌ منها ليس غير،[60] فإن التّمييز الفونيماتيكي بين الانفجاريات المجهورة وغير المجهورة وبين الانفجاريات والأنفيات، في أغاني بعض الشعوب الهندية مثل البيما ـ باباكو والتيبيكانو، يُعَوّض بتنوع حرّ، بينما تمّ الاحتفاظ، بشكل صارم، بالتّمييز بين الشّفويات والأسنانيات والشّائيات والحنكيات : وهكذا تفقد الصّوامت، في هذه اللّغات، في الشّعر، ملمحين مميّزين من بين أربعة ملامح : مجهور/ مهموس، وأنفي/ فموي، وتحتفظ بالملمحين الآخرين : غليظ/ حاد، ومتكاثف/ منتشر. إن الاختيار والتّراصف الهرمي للمقولات الفاعلة يشكّلان عاملاً ذا أهميّة كبرى بالنّسبة للشّعرية، على المستوى الفونولوجي كما على المستوى النّحوي.

وقد كانت النّظرية الأدبية في الهند القديمة والقرون الوسطى اللاتينية تميّز بين قطبين من الفنّ الأدبي يسمّيان في السانسكريتية Pañcālī و Vaidarbhī وفي اللاتينية على التّوالي ornatus difficilis «زخرفة صعبة» و ornatus facilis «زخرفة سهلة».[61] ومن البديهي أن أسلوب الزّخرفة السّهلة قد اعْتُبِرَ هو الأسلوب الأشدّ صعوبة في تحليله تحليلاً لسانياً لأنّ الوسائل اللّفظية في مثل هذه الأشكال الأدبية فقيرة جداً وتبدو اللّغة وكأنّها ليست سوى ثوب شفاف تقريباً. إلا أنّه يجب القول مع تْشَارْلز سَنْدرس بُورْس Charles Sanders Peirce، بأنّه لا «يمكننا أبداً إزالة هذا الثّوب كليّاً، بل يمكننا فحسب أن نستبدله بثوب آخر أكثر شفافية».[62] إن «البناء غير المنظوم» ـ هكذا يُسمّي هُوبْكِنْس التّنوعاتِ النّثرية للفنّ اللّفظي ـ الذي لا تكون فيه، التوازيات موسومة ومطّردة بدقّة بالمقارنة مع «التوازي المستمر»، والذي لا توجد فيه صورة صوتيا مهيمنة ـ يقدّم للشّعرية مشاكل أكثر تعقيداً كما هو الحال في أي مجال لساني بخصوص ظواهر الانتقال. وفي هذه الحالة يتموْقَعُ الانتقال بين اللّغة الشّعرية الخالصة واللّغة المرجعية الخالصة. إلا أن العمل الرّائد لبّروب[63] حول بنية الحكايات الشّعبية يبيّن لنا كيف يمكن لمقاربة تركيبية منسجمة أن تعيننا بشكل حاسم حتى في تصنيف الأفصال التّقليدية وفي كشف القوانين المضلّلة التي يعتمد عليها الاختيار وبناء هذه القوانين. ويطبّق

(60) انظر : Arbusow, L. Colores rhetorici, Göttingen, 1948.

(61) C.S. Peirce, Collected Papers, Vol. I, p. 171.

(62) Propp, V. «Morphology of the Folktale», part III, IJAL, vol 24, n° 4, octobre 1958 - Publication Ten of the Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics, pp. X + 134

(63) انظر ليفي ستروس «Analyse morphologique des contes russes», International Journal of Slavic Linguistics and poetics, 3 (1960); «La structure et la forme», Cahiers de l'Institut de science économique appliquée, Recherches et Dialogues philosophiques et économiques, n° 99, mars 1960 (série M, n° 7) pp. 3-36; «la geste d'Asdiwal», Ecole Pratique des Hautes Etudes, annuaire 1958-1959, pp. 3-43, reproduit dans Les Temps Modernes, mars 1961; «la structure des mythes», in Anthropologie structurale, pp. 227-255 (Paris 1958).

ليفي ستروس،[64] في أعماله الحديثة، منهجاً نافذاً جداً لكنه شبيه، في الجوهر، بنفس المسألة، مسألة بناء الحكاية الأسطورة.

وليس من الصّدفة في شيء إذا كانت البنيات الكنائية أقلّ حظاً من الدّراسة بالمقارنة مع مجال الاستعارة. ولقد سبق لي منذ أمدٍ بعيدٍ أن نبّهت على أن دراسة المجازات الشّعرية قد اتّجهت أساساً نحو الاستعارة، وأن الأدب المسمّى واقعياً، والذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمبدإ الكنائي، يستمرّ في تحدّي التّأويل، في حين أن نفس المنهاجية اللّسانية التي تستخدمها الشّعرية في تحليل الأسلوب الاستعاري للشّعر الرّومانسي قابلة لأن تطبّق كليّاً على النّسيج الكنائي للنّثر الواقعي.[65]

وتمتقد الكُتب المدرسية في وجود قصائد خالية من الصّور، إلا أن المجازات والصّور النّحوية الزّاخرة تعوّض، بالفعل، الفقر الموجود في المجازات المعجمية. إن الأدوات الشّعرية الخفيّة في البنية الصّرفية والتّركيبية للّغة، وباختصار إن شعر النّحو، ونتاجه الأدبي، أي نحو الشّعر، نادراً ما اعترف بها النّقاد، وقد أهملها اللّسانيون تقريباً إهمالاً كليّاً؛ وعلى النّقيض من ذلك، فإن الكتّاب المبدعين غالباً ما عرفوا كيف يستثمرونها[66].

إن القوّة الدراماتيكية لاستهلال أنطوان في مرثية القيصر تنتج أساساً من الطّريقة التي يؤلف بها شكسبير المقولات والبناءات النّحوية. إن مارْك أنطْوان Marc Antoine يحط من قيمة خطاب بْرُوتُوس Brutus مغيّراً الأسباب المزعومة لتبرير اغتيال القيصر باختلاقات لسانية خالصة. وتخضع التّهمة التي يوجّهها بْرُوتُوس إلى القيصر As he was ambitious I slew him (لقد قتلتُه لأنّه كان طامعاً) لتحويلات متعاقبة. ويختزلها أنطوان أولاً إلى مجرّد استشهاد، الشيء الذي يحمّل مسؤولية الإثبات للمتكلّم المذكور. «le noble Brutus' vous a dit...». ثم إن هذه الإحالة على بْرُوتُوس، حينما تتكرّر، تتعارض مع التّأكيدات الخاصّة لأنْطوان بواسطة

(64) انظر ليفي ستروس Analyse morphologique des contes russes, International Journal of slavic Linguistics and poetics, 3 (1960). «La structure et la forme», Cahiers de l'Institut de science économique appliquée, Recherches et Dialogues philosophiques et économiques, n° 99, Mars 1960 (série M, n° 7) pp. 3-36; «La geste d'Asdiwal», Ecole Pratique des Hautes Etudes, annuaire 1958-1959, pp. 3-43, reproduit dans Les Temps Modernes, mars 1961, «la structure des mythes», in Anthropologie structurale, pp. 227 - 255 (Paris, 1958)

(65) انظر Jakobson, Essais, Ch. II., 5e partie

(66) انظر في هذا الموضوع كتابنا : The Grammar of poetry and the poetry of Grammar, Mouton and C°, La Haye

«لكن» المعارض الذي أضيف، بعد ذلك، بواسطة pourtant المقيّد. إن الإحالة على شرف المدّعي تكفّ عن تبرير الادّعاء منذ اللحظة التي لا تصير فيها مسبوقة بـ «et» الرابطي عوض car السببي، وأخيراً حينما توسع موضع تساؤل بشكل حاسم بواسطة إدراج ماكر لـ assurément العيني :

النبيل بروتوس
قد قال لكم بأن القيصر كان طامعاً؛

لأنّ بروتوس إنسان شريف،

لكن بروتوس قال بأنه كان طامعاً،
وبروتوس إنسان شريف.

ومع ذلك قال بروتوس بأنّه كان طامعاً.
وبالتأكيد، فهو إنسان شريف (*)

ويأتي، بعد ذلك التّمدد التّعريفي -

«je parle» «Brutus a parlé»

«je suis ici pour parler ..

- الذي يقدّم الادّعاء المتكرّر باعتباره يدور حول مجرّد أقوال ولا يدور حول وقائع. ويكمن الأثر، كما يقولون في منطق الجهات، في السياق غير المباشر للحجج المقدّمة التي تحوّلها إلى جمل اعتقادية غير مبرهن عليها :

Je parle, non pour désaprouver ce dont Brutus a parlé,

Mais Je suis ici pour parler de ce que je sais.

إنّي أتكلم، لا لأفنّد ما تكلّم عنه بروتوس،
وإنّما أنا هنا لأتكلم عمّا أعرف.

(*)

Le noble Brutus
Vous a dit que César était ambitieux.
Car Brutus est un homme honorable,
Mais Brutus dit qu'il était ambitieux,
Et Brutus est un homme honorable

Pourtant Brutus dit qu'il était ambitieux,
Et, assurément, c'est un homme honorable.

إن الوسيلة الأكثر فعالية في خدمة سخرية أنطوان تكمن في تغيير الصيغة غير المباشرة لبعض خلاصات خطاب بروتوس إلى صيغة مباشرة لتكشف أن تلك الأخبار المشيأة ليست سوى اختلاقات لسانية. ويردّ أنطوان على بروتوس القائل :

«il était ambitieux» أولاً بنقل الصفة من الفاعل إلى الفعل ا-Ceci en César semblait-il ambitieux ?) ثمّ بإدماج الكلمة المجرّدة ambition وتحويلها إلى فاعل بناء للمجهول الملموس (l'ambition devrait être de plus rude étoffe) وتحويلها بعد ذلك إلى مسند جملة استفهامية : Est-ce là de l'ambition ? . ويتخذ نداء بروتوس :

Ecoutez-moi plaider ma cause كجواب، نفس الإسم في الصّيغة المباشرة، فاعل معوّض لبناء استفهامي معلوم : ?...Quelle cause vous empêche بينما ينادي بروتوس : Tenez votre raison en éveil, afin de mieux juger . يصير المصدر المجرّد المشتق من juger، على شفتي مارك أنطوان، فاعل التفات : O jugement, tu t'es réfugié chez les bêtes brutes. ولنسجّل، عرضاً، في هذا الالتفات مع التجنيس الدموي : Brutus - Brutes، ذكراً لا شعوريا لصيغة تعجّب وداع القيصر : ! Et tu, Brute. إن الخاصيات والأفعال معروضة بالصّيغة المباشرة، بينما تبدو فواعل هذه الأفعال والخاصيات بالصّيغة غير المباشرة مرّة («vous empêche» «chez les bêtes brutes»، «jusqu'à ce qu'il me revienne») وتبدو تارةً كفواعل أفعال سالبة : «les hommes ont perdu» و «je dois m'arrêter») :

لقد أحببتموه كلكم حديثاً، ولسبب ما أحببتموه
وأي سبب يمنعكم من أن تبكوه ؟
أيها الحكم ! لقد لجأت إلى الحيوانات الكاسرة
وفقد الناس عقولهم .(*)

يبرز البيتان الأخيران من استهلال أنطوان الاستغلال الواضح لهذه الكنايات النحوية : إن الصّيغة النمطية je pleure Un tel والصّيغة الأخرى التصويرية لكن أيضاً النمطية كلياً : Un tel est au tombeau (dans le cercueil) et mon cœur est avec lui أو

(*) Vous l'avez tous aimé naguère, et non sans cause.
Quelle cause vous empêche donc de le pleurer ?
O jugement, tu t'es réfugié chez les bêtes brutes,
Et les hommes ont perdu leur raison !

«il a emporté mon cœur avec lui» تفسحان المجال في كلام أنطوان لكناية جريئة؛ ويصير المجاز جزءاً من الواقع الشّعري :

Mon cœur est là dans le cercueil avec César

Et je dois m'arrêter jusqu'à ce qu'il me revienne

إن قلبي هناك في النّعش مع القيصر
وعلي أن أتوقف إلى أن يعود إليّ

إن الشّكل الداخلي للكلمات، في الشّعر، وبتعبير آخر إن الحمولة الدلالية لمكوناته، تجد تمييزها، كما هو الحال في جملة من Cent phrases pour éventail لبّول كْلُودِيل Dialogue : de l'éventail et du paravent (حوار المروحة والسّتار). أو أيضاً يمكن لاسم علم أن يجد كل محتوى الكلمة المشتركة التي استُخْرِجَ منها، كما هو الحال في هذا المختصر الأخاذ، في Ballade des Dames du temps Jadis لفِيُّون Villon : ...La reine blanche comme lis.

في سنة 1919، حينما ناقشت حلقة موسكو اللسانية كيف تحدّد وتحصر مجال النّعوت الزّخرفية، عنّفنا الشّاعر مَايَاكُوفْسكي قائلاً إن كل صفة، بالنّسبة إليه، حينما تكون في الشّعر تصيرُ بفضل ذلك نعتاً شعرياً، بما في ذلك grand في la grande ourse وأيضاً grand و petit في أسماء أزقّة موسكو مثل Bol'shaja Presnja و Malaja Presnja. وبتعبير آخر، فإن الشّعر لا يكمن في أن نضيف إلى الخطاب زخارف بلاغية لكن الشّعر يستلزم إعادة تقويم شامل للخطاب ولكل مكوِّناته كيفما كانت.

وفي إفريقيا، لامَ مُبَشِّر رعاياه لكونهم لا يرتدون ثياباً. فقال الأهالي مشيرين إلى وجهه : «وأنت كذلك، أليس لك عضو عارٍ ؟» «طبعاً، لكن هذا وجهي». فردّوا عليه : «أي نعم، إن أي عضو، عندنا، هو بمثابة وجه». وهنا ينطبق أيضاً على الشّعر : إن كل عنصر لفظي يوجد في الشّعر محوّلاً إلى صورة للغة الشعرية.

إن محاولتي دعم حق وواجب اللّسانيات في توجيه دراسة الفن اللفظي في جميع مظاهره وامتداده يمكن أن تؤدي بنا إلى استخلاص نفس الفكرة الرئيسية التي لخّصها تقريري إلى النّدوة التي انعقدت هنا، بجامعة إنْدِيَانَا Indiana، سنة 1953 : «أنا لساني، ولا وجود لأيّة مسألة لسانية غريبة عنّي».[67]

(67) J.C. Ransom, The World's Body, New York, 1938.

وإذا كان للشاعر رانْسوم الحق ـ وله الحق ـ في اعتباره «أن الشّعر نوع من اللّغة»[**] فإن اللساني الذي يكون مجال دراسته كل أشكال اللغة، يمكن ويجب أن يُدرج الشّعر في أبحاثه. وقد بيّنت النّدوة الحالية بوضوح أن الزّمن الذي كان فيه اللّسانيون ومؤرّخو الأدب معاً يتجنّبون قضايا البنية الشّعرية هو زمن قد ولّى لحسن الحظ. وفي الحقيقة، كما يقول هولاّندر Hollander : «يبدو أنه لا وجود لأيّ سبب لمحاولة فصْل الأدب عن القضايا اللّسانية عموماً». وإذا كان هناك نقاد لا زالوا يشكّكون في كفاءة اللّسانيات على أن تشمل مجال الشّعرية، فإنني شخصياً أفكر أن عدم كفاءة اللسانيين ذوي الأفق الضيق في مجال الشّعرية لا يعني عدم كفاية العلم اللّساني ذاته. ومع ذلك، فإن كل واحد هنا قد فهم بشكل نهائي أن لسانياً يصمّ أذانه عن الوظيفة الشّعرية للغة كما أن غالباً في الأدب غير مبالٍ بالمشاكل اللّسانية وغير مطّلع على المناهج اللّسانية، يعتبران، على حدّ سواء، صورة لمفارقة تاريخية صارخة.

(**) J.C. Ransom, the World's Body, New York, 1938

شِعْرُ النَّحْو ونَحْوُ الشِّعْر[1]

I

إذا عُرِضَتْ علينا، حسب إدوارد سابير Edouard Sapir (1921)، متواليات من نمط : «المُزارِعُ يَذْبَحُ البَطَّ و الرَّجُلُ يُمْسِكُ بالفَرْخ» فإنّنا ندرك، بشكل غريزي وبدون أدنى لجوء إلى تحليل تأمّلي، أن الجملتين تستجيبان لصياغة دقيقة لنفس النموذج وأنهما في الحقيقة وبالأساس، نفس الجملة ولا تختلفان إلا بمظهرهما الخارجي والمادّي. إنهما، بعبارة أخرى، تعبّران بطريقة متماثلة عن مفاهيم علائقية متماثلة.»[2] وبالمقابل، يمكن تغيير الجملة أو بعض كلماتها «في مستوى علائقي محض وغير مادّي»، دون أن نغيّر أي مفهوم من المفاهيم المادية المعبّر عنها في الجملة. وحينما نسند إلى بعض ألفاظ الجملة موقعاً مختلفاً في النموذج التّركيبي ونعوّض، مثلاً، ترتيب الكلمات : «أ يذبح ب» بمتوالية معكوسة : «ب يذبح أ»، فإنّنا لا نغير المفاهيم المادية المذكورة، وإنّما ننوّع فقط علاقاتها المتبادلة. وعلى غرار ذلك، إذا عوضنا المزارع بـ المزارعون أو يذبح بـ ذبح، فإنّنا لا نغير إلا المفاهيم العلائقية للجملة، دون أن يحصل أي تغير في «مادّة الخطاب الملموسة»: ويظلّ «مظهرها الخارجي والمادّي» غير متغيّر.

(1) ملاحظة المترجم إلى العربية : نشرت هذه الدراسة بالفرنسية ضمن كتاب R. Jakobson, Huit questions de poétique, Ed. Seuil, Points, 1977

ونشرت بالإنجليزية تحت عنوان : « Poetry of Grammar and Grammar of poetry » Lingua, XXI, 1968, p. 597-609.

(2) شكّلت الصيغة الأولى لهذه الدراسة المداخلة التي قدمتها إلى المؤتمر الدولي للشعرية بفارصوفيا سنة 1960؛ ولقد تم نشر هذه الصيغة الروسية في مجلد الأكاديمية البولونية للعلوم Poetics, Poetyka, Poetika (Varsovie, 1961)

وعلى الرّغم من بعض التّركيبات الفاصلة التي تصل بين المجالين، فإن في اللغة تمييزاً بالغ التّحديد والوضوح بين هذين الصّنفين من المفاهيم - المفاهيم المادّية والمفاهيم العلائقية - أو، بعبارات أشدّ تقنية، بين المستوى المعجمي والمستوى النّحوي للّغة. وينبغي أن يكون اللساني حريصاً على أن يخضع للثنائية التي هي واقعة بنيوية موضوعية، ويجب عليه أن ينقل نقلاً كلّياً المفاهيمَ النّحوية الحاضرة بالفعل في لغة معيّنة إلى لغته الواصفة التّقنية دون أن يحشر في اللّغة الملحوظة أيّة مقولة اعتباطية أو مقحمة من الخارج. إن المقولات المراد وصفها هي مكونات داخلية في السّنن اللّفظي الذي يستخدمه مستعملو اللّغة، وليست أبداً كيانات «تخصّ النّحوي» كما ظنّ ذلك بعض المحلّلين، وإن كانوا نبهاء في مجال نحو الشّعراء - وأستحضر هنا دونالد ديفي Donald Davie.

إن تغييراً في مستوى المفاهيم النّحوية لا يترجم بالضّرورة تغييراً على مستوى الواقع المشار إليه. فإذا أكّد شاهد أن «المزارع ذبح البط»، في الوقت الذي يؤكّد فيه شاهد آخر أن «البطّ ذُبح»، فإنّه لا يمكن اتهام الرّجلين بكونهما أدليا بشهادتين مختلفتين، هذا على الرّغم من التّعارض التّام بين المفهومين النّحويين. ذلك التّعارض المتمثّل في اعتماد أحدهما على البناء للمعلوم واعتماد الآخر على البناء للمجهول. إن نفس الواقع المرجعي الواحد قد تمّت الإشارة إليه بالجمل الآتية : الكذب (أو أن تكذب) خطيئة (أو مُخطِئ) - أن تكذب يعني أن ترتكب خطيئة - الكاذبون يقترفون خطيئة (أو مخطئون)، أو في صيغة الإفراد المشترك : الكاذب يقترف خطيئة (أو مخطئ). فليس هناك من اختلاف ما عدا كيفية التمثيل. إن الأمر يتعلّق أساساً بالمعادلة نفسها التي يمكن التّعبير عنها بالفاعلين (الكاذبون، المخطئون) أوْ بالأفعال (كذب، اقترف خطيئة)؛ ويمكن تقديم هذه الأحداث إما باعتبارها تجريدات (فعل الكذب) أو «باعتبارها أشياء» (الكذب، الخطيئة) وإما بإسنادها، عكس ذلك، إلى المسنَد إليه بوصفها خصائص تميّزه (مخطئ). تبلغ أقسام الخطاب في تعدادها تعداد هذه المقولات النّحوية التي «تعكس»، حسب سابير، «كفاءتنا لبناء الواقع حسب نماذج صورية متنوعة أكثر مما تعكس قدرتنا الحدسية على الواقع». ولقد استطاع سابير، في تاريخ لاحق (1930) في الملاحظات التّمهيدية لمشروعه أسس اللغة، أن يستخلص الأنماط الأساسية للمراجع التي تصلح «كأساس طبيعي لأقسام الخطاب»؛ أي الموجودات مع تعبيرها اللّغويّ أي الاسم؛ و الأحداث المعبّر عنها بواسطة الفعل؛ وأخيراً كيفيات الوجود والحدوث المعبّر عنها في اللّغة تباعاً بواسطة الصّفة والحال.

لقدْ توصّل جيريمي بنْثام Jeremy Bentham الذي قد يكون أول من كشف في كتابه نظرية الاختلاقات عن «الاختلاقات اللّسانية» التي تعتبر أساس البنية النّحوية والتي يعتبر استعمالها «ضرورة» في مجموع حقل اللّغة إلى هذه الخلاصة الحريئة : «إن الفضل في وجود الكيانات المُخْتَلَقةِ يعود إلى اللّغة، وإلى اللّغة وحدها، ذلك الوجود المستحيل والضّروري مع ذلك». إنه لا ينبغي النّظر إلى الاختلاقات اللّسانية «باعتبارها وقائع» كما لا ينبغي اعتبارها من خلق نزوات اللّسانيين؛ «فالفضل في وجودها» إنّما يعود، بالفعل، إلى «اللّغة وحدها»، ويعود بالخصوص، حسب عبارة بنْثام، إلى «الشّكل النّحوي للخطاب».

ويجعلنا الدّور الضروري والمعياري الذي تضطلع به المفاهيم النّحوية نُواجِهُ مشكلةً معقّدة : إنّها مشكلة العلاقات بين القيمة المرجعية والمعرفية من جهة، والاختلاق اللّساني من جهة أخرى. فهل يمكن بالفعل أن نضع موضع سؤال دلالةَ المفاهيم النّحوية، أو، هل هناك، في مستوى لا شعوري، مسلّماتٌ مشاكِلةٌ لصيقة بها ؟ وإلى أي حدّ يمكن أن يواجه الفكر العلمي ضغط النّماذج النّحوية ؟ ومهما كان الجواب على هذه الأسئلة التي ما تزال موضع نقاش، فالأكيد أنّه يوجد مجال للفعاليات الكلامية حيث تكتسب «قواعد المجموع ذي الوظيفة التّصنيفية» (سابير 1921) دلالتها الأكثر بروزاً : فالاختلاقات اللسانية تتحقّق بكامل الامتلاء في الاختلاق كما هو معروض في فنّ اللّغة. ومن البديهي جداً أن المفاهيم النّحوية ـ أو بعبارة فورْتيناتوف Fortunatov، أن «الدّلالات الشّكلية» تتوفّر لها في الشّعر إمكانات للتّطبيق واسعة جداً، وذلك بقدر ما يتعلّق الأمر هناك بتمظهر اللّغة المرتبطة بالشّكل. ومنذ أن تهيمن في هذا المجال الوظيفة الشّعرية على الوظيفة المعرفية المحض، فإنّ هذه الوظيفة المعرفية تكون فيه خفية قليلاً أو كثيراً، ويتمّ الانضمام إلى زعم السّير فيليبْ سيدْني Sir Philip Sidney في كتابه دفاع عن الشّعر : «وفيما يتعلّق بالشّاعر، فإنّه، وهو لا يؤكّد شيئاً، لا تتوفّر لديه أبداً فرصة الكذب». والنتيجة هي، حسب صيغة بنْثام المختصرة، «أن اختلاقات الشّاعر مجرّدة من الكذب».

إنّنا حينما نقرأ في نهاية قصيدة مايَاكوفْسكي «حسَن» Khorosho : «والحياة جميلة، ويختَل أن نحْيا»، فإنّه من الصّعب أن نجد، في المستوى المعرفي، فارقاً بين هاتين الجملتين المترابطتين؛ إلا أنّه في مستوى الميثولوجيا الشّعرية، يؤدّي الاختلاق اللّساني الذي يضطلع بمهمّة التّسمية، ومن ثمّة يضطلع بمهمّة التّجوز النّحوي النّقلي، إلى صورة كنائية عن الحياة بوصفها كذلك، باعتبارها في حدّ ذاتها ومستبدلة بالنّاس الأحياء، أي المجرّد للدّلالة على المحسوس، كما يقول كَالْفريدبس دو فينو سالْفو Galfredus de Vino Salvo، العالِم

الإنجليزي الشّهير الـذي عـاش في القرن الثّـالث عشر، في كتـابه Poetria nova (المـذكور في كتاب فَارَال Faral). إنّنا نجد مقابل الجملة الأولى بصفتها القائمة بوظيفة المسند، ذي الجنس المماثل لجنس المسند إليه، أي جنس المؤنث القابل للتّشخيص. ـ الجملة الثـانية ذات الفعل غير المتعرّف والناقص وذات الصّيغة الحيادية وبدون مسند إليه واقعي لـمسند، وهي تمثّل أمامنا كحدوث خالص غير متضمّن لأي حصر أو نقل، وتاركة المكان شاغراً للمصدر المؤوّل.

إن تكرار نفس «الصّورة النّحوية» التي هي، كما لاحظ ذلـك جيّـداً جهزار شـانلي هُوبكنْس، إلى جـانب عودة نفس «الصورة الصّوتية»، المبدأ المكوّن للأثر الشّعري، لهو تكرار واضح جداً في هذه الصّيغ الشّعرية حيث تـأتلف، بـانتظام قليل أو كثير، وحداتٌ عروضية متجاورة حسب توازٍ نحوي مزدوج أو مثلّث بصورة عرضية. إن تحديد تـأثير المذكور أعلاه ينطبق تماماً على مثل هذه المتواليات المتجاورة : «إنّهما، بالفعل، وبشكل أسـاسي نفس الجملة ولا تختلفان إلا بمظهرهما الخارجي المادّي».

لقد سبقت محاولات مختلفة لوصف عيّنات من مثل هذا التوازي المقنّن أو شبه المقنّن الذي سمّاه ج. كَونْدَا J. Gonda، بـالأسلوب الكهنوتي، في مونوغرافيته المليئة بـالملاحظات المنيرة بصدد «تناسق مجموعات من الكلمات الثنائية» في الفيدا Vedas. وكذلك أغاني نِيَاس Nias الرّاقصة وفي الابتهالات الكهنوتية. وقد أفرد المختصّون عناية خاصّة لـتوازيات الأطراف التي تميّز الكتاب المقدّس والتي تجد أصولها في الموروث الكنعاني القديم، كما أفردوا عناية خاصّة للدّور الثـابت والمهيمن للتـوازي في الشّعر والنّثر الشّعري في الصّين. ويتجلّى نموذج ممـاثل بوصفه أسـاس الشّعر الشّفوي عند الفينو-أوغريين والأتراك والمغول. وتلعب نفس الأدوات دوراً رئيسيـاً في أغاني وأناشيد الفولكلور الرّوسي.[1] وهذه حـال الأبيـات التي تعتبر مقدّمة نمطية للملحمة البطولية (بيلين byline) الرّوسية :

كيف كان في المدينة العاصمة، في كييف،
تحت سلطة الأمير اللطيف، تحت سلطة فلاديمير،
تجمع ـ اجتماع رائع،
مأدبة ـ احتفال فخم
كل واحد في الحفلة ينتشي

(1) إن الحالة الراهنة للبحث العالمي حول التوازي كأساس للشعر (سواء كان مكتوبا أم شفويا) قد ذُكرتْ في «Grammatical parallelism and its [illegible], Language, X [illegible] (1966) (tr. française : Questions de poétique, Paris, éd. du Seuil, 1973, p. 234-279).

كل واحد في الحفلة يفتخر،
الماكر يفتخر بذهبه،
والعبيط يفتخر بزوجه (*).

إن أنساق التوازيات في الفنّ اللفظي تخبرنا بشكل مباشر عن الفكرة التي تتكوّن لدى المتكلّم عن التماثلات النّحوية. ذلك أنه يمكن لدراسة مختلف أنواع الرّخص الشّعرية في مجال التوازي، وكذلك لدراسة المواضعات التي تخصّ القافية أن تزوّدنا بمفاتيح نفيسة لتأويل بناء لغة معطاة ولتأويل الأهمّية النّسبية لمكوّناتها (مثال ذلك التماثل المعتاد بين المفعول إليه ومفعول الولوج في الفلندية أو بين الماضي والحاضر، على عكس الحالات الإعرابية أو المقولات الفعلية التي لا تنتظم في أزواج. - وهذه ظاهرة لاحظها شتاينتز Steinitz في عمله الرّائد حول التوازي في الفولكلور الكاريلي). إن التّقاطع - عبر التماثلات والاختلافات - للمستويات التّركيبية والصّرفية والمعجمية؛ ومختلف الأنواع، على المستوى الدّلالي، للتّجاورات والمشابهات والتّرادفات والطّباقات؛ وأنواع أنماط ووظائف ما يُسَمّى بـ «الأبيات المفردة»، - لهي نفس عدد الظواهر التي تتطلّب كلّها تحليلاً منتظماً وضرورياً لفهم وتأويل مختلف الزّخارف النّحوية في الشّعر. ويمكن بصعوبة لمشكلة هامّة بالنّسبة للّسانيات وللشّعرية مثل مشكلة التوازي أن تتمّ السّيطرة عليها إنا حصرنا، بشكل منتظم، التّحليلَ في الأشكال الخارجية مستبعدين من المناقشة الدّلالات النّحوية والمعجمية.

وتشكّل الشّخصيتان المقترنتان اللّتان تنجزان أفعالاً متماثلة، في أغانٍ غير محدودة، أغاني بحارة لأبونس ذوكولا Lapons de Kola (المذكورة عند خاروزين Kharuzin)، المادّةَ الموضوعاتية الثابتة المؤدية إلى التّسلسل الآلي للأبيات وفق خطاطة من هذا النّمط : ﺃ جالس على يمين المَركَب؛ ب جالس على اليسار. أ يمسك بمجذاف بيده اليمنى؛ ب يمسك بمجذاف بيده اليسرى، الخ..

إننا نجد في الحكايات الشّعبية الرّوسية التي تُغنّى أو تُنشَد والتي يدور موضوعها حول فُومَا Foma وإيرْيُومَا Erioma (طُوماس Thomas وجيريمي Jérémie)، الأخوين الشّبيين وقد

(*) Kak vo stol' nom gorode vo Kieve.
A u laskova knjazja u Vladimira.
A i bylo stolovan'e pochetnyj pir.
A i vse na piru da napivalisja.
A i vse na piru da po[illegible]
Umnyj Khvastaet zolotoj Kaznoju.
Glupyj khvastaet molodoj zhenoju.

أصبحا ذريعة هزلية لتسلسل الجمل المتوازية التي تحاكي بسخرية الأسلوب الكهنوتي المميز للشعر الشعبي الروسي، تلك الجمل التي تمثل الملامح شبه الاختلافية لمغامرات الأخوين وذلك بقران العبارات المترادفة أو الصور المتراصفة تقريباً : «لقد اكتشفوا إيرْيوما وعثروا على فوما؛ ولقد أشبعوا إيرْيوما ضرباً ولم يعفوا على فوما؛ لقد فرّ إيرْيوما نحو غابة البتولا، وفرّت فوما نحو غابة البلوط» الخ.. (انظر إحصاءات هذه الحكايات، وهي إحصاءات غنية بالمعلومات، في أريسْتوف Aristov وفي أنْدريونوفا بِريتْس Andrianova-Perets، وكذلك التحليل النبيه لهذه الحكايات لبوكاتيريف Bogatyrev).

إن التوازي النحوي الثنائي يصبح في الأغنية الراقصة لشمال روسيا : ڤازيلي Vasili وصوفْيا Sofya (انظر بالخصوص الروايات التي نشرها من جهة سوبولوفسكي Sobolevski ومن جهة أخرى أسطاخوفا Astakhova، وينظر كذلك شرح هذه الأخيرة) عماد الحبكة المؤدي إلى كل التطور الدرامي لهذه الـ بيلينا الجميلة والمختصرة. وهكذا نجد التوازي الطباقي في المشهد الأول للكنيسة حيث يتعارض التضرع الورع : «إلهي - أبي !» الذي يتلفظ به الخوارنة مع الصرخة المحرمية لصوفيا : «ڤازيلي أخي !». وبعد ذلك يندرج تدخل الأم الشرير سلسلة من الأبيات الثنائية التي تجمع الطفلين بواسطة تناسب حميمي بين كل بيت من الأبيات المخصصة للأخ والبيت النظير الذي يدور حول الأخت. وتشبه بعض الأزواج ذات الطرفين المتوازيين، بفضل تركيبها النمطي، كليشيهات أناشيد لابونس Lapons المشار إليها أعلاه : «لقد تمّ دفن ڤازيلي جهة اليمين وتمّ دفن صوفيا جهة اليسار». وقد قوّت تراكيب ردّ الأعجاز على الصدور تقاطع مصيريْ هذين العاشقين : «يشرب ڤازيلي، ولكنه لا يناول صوفيا شيئاً ! آهٍ يا صوفيا اشربي ولكن لا تناولي ڤازيلي شيئاً ! إلا أن ڤازيلي شرب وأشرب صوفيا، ولكن صوفيا شربت وأشربت ڤازيلي.» ولقد اضطلعت بنفس الوظيفة صور السرو (Kiparis)، وهي شجرة اسمها مذكر، على قبر صوفيا، وصور الصفصاف (Verba)، وهي شجرة اسمها مؤنث، على قبر ڤازيلي المجاور : «إنهما تتلاصقان برأسيهما،/ وتتعانقان بأوراقهما.//» وموازاة مع ذلك، فإن تخريب الأم للشجرتين يرجّع الموت الدرامي للأخ وللأخت. ويدهشني كون مجهودات بعض المختصين مثل كريستين بْروك - رُوز Christine Brooke-Rose في رسمها خطاً فاصلاً صارماً بين المجازات والزخرف الشعري قد طبّقت على هذه الأغنية الراقصة، وبصفة عامة فإنّ سجلّ القصائد والأجناس الشعرية التي تقبل بمثل هذا الفصل لهي جدّ محصورة بالتأكيد

وإذا استخدمنا الألفاظ المستعملة في مساهمة من أشهر مساهمات هوبكنس في الشّعرية المتمثّلة في مقال 1865 حول أصل الجمال، نقول إن البنيات المعقّدة مثل بنيات الشّعر العبري «التي تستجيب لتوازيات كمبدإ الازدواج»، لهي جدّ معروفة، «إلا أن الدور الهام الذي يقوم به التوازي في شعرنا، على صعيد التّعبير، لهُوَ أقلّ ذيوعاً : وأعتقد أنه سيفاجئ كل النّاس حينما سنَشْرع في الكشف عنه». وعلى الرّغم من الاستثناءات المعزولة مثل الاكتشاف الحديث الذي قام به بيري Berry، فإن الدور الذي لعبته «الصّورة النّحوية» في عالم الشّعر منذ القديم إلى أيامنا هذه ما يزال موضوع مفاجأةٍ بالنّسبة إلى أولئك الذين يهتمّون بالأدب، بعد مضيّ قرنٍ كاملٍ على شروع هوبكنْس نفسه في إلقاء الأضواء عليه. لقد كانت نظرية الشّعر عند القدماء، وفي القرون الوسطى تتوجّس من نَحْوٍ شِعْريٍّ وكانت تعبّر عن استعدادها التّام للتّمييز بين المجازات والصّور النّحوية، إلا أن هذه الأصول الواعدة قد تمّ نسيانها فيما بعد.

ويمكننا أن ندلي بفكرة تقول إن المشابهة في الشّعر تتراكب على المجاورة، وبالتالي فإن «التماثل يرقى إلى درجة الأداة المكوّنة للمتوالية». وتصبح، في هذه الشروط، كل عودة لنفس المفهوم النّحوي الجديرة بشدّ الأنظار إليها أداة شعرية فعّالة.[4] إن كل وصف غير

4) أنظر : « Linguistics and poetics », Style in language, éd. by T. Sebeok, New York, 1960 [trad. fr : Linguistique et poétique », chap. XI des Essais de linguistique générale, Paris, éd. de Minuit, 1963]

ملاحظة المترجم إلى العربية : أنظر ترجمته ضمن هذا الكتاب

ولقد درس المؤلف البنية النحوية لعدد معين من القصائد الشعرية من القرن XI إلى القرن XX وذلك في المنشورات التالية:

- « Pokhvala Konstantina Filosofa Grigoriju Bogoslovu », Slavia, XXXIX, Prague, 1970.
- [avec P. Valesio] « Vocabulorum constructio in Dante's sonnet "Se vedi li occhi miei" », Studi Danteschi XLIII, Florence, 1966.
- « Struktura dvaju srpskohrvatskih pesama », Zbornik za filologiju i lingvistiku, IV-V, Novi Sad, 1961-1962 ;
- « The Grammatical texture of a sonnet from Sir Philip Sidney's, Arcadia », Studies in language and Literature in Honour of M. Schlauch, Varsovie, 1966 ;
- « Razbor tabol'skikh stikhov Radishcheva », 18 vek, VII, Leningrad, 1966 ;
- « The Grammatical Structure of Janko Kráľ's Verses », Sbornik filozofickej fakulty University Komenského, XVI, Bratislava, 1964 ;
- [avec V. Levi-Strauss] « Les chats » de Charles Baudelaire », l'Homme II 1962 [voir Huit questions de poétique Paris, Seuil, 1977.] ;
- « Une microscopie du dernier Spleen dans les Fleurs du Mal », Tel Quel, 29, Paris, 1967 ;
- « Struktura na posledното Botevo stikhotvorenie », Ezik i Literatura, XVI, Sofia, 1961 ;
- [avec B. Cazacu] « Analyse du poème Revedere de Mihai Eminescu », Cahiers de Linguistique théorique et appliquée, I, Bucarest, 1962 ;
- « Devushka pela » [poème de A. Blok], Orbis Scriptus D. Tschižewskij zum 70. Geburtstag, Munich, 1966 ;
- [avec P. Colaclides] « Grammatical imagery in Cavafy's poem Remember, Body », Linguistics, 20, La Haye, [illegible].

متغير وحذر ومتفحص وشامل للاختيار والتوزيع ولتعالقات مختلف الأصناف الصرفية ومختلف البنى التركيبية في قصيدة معيّنة يُدهش الدّارس نفسه لهذا الوصف بالحضور غير المتوقّع المثير للتناظرات والتناظرات المضادة وبالتوازن بين البنى وبالتّراكم الفعّال للأشكال المتماثلة وللتّباينات الحادة، وأخيراً بالقيود الصّارمة لمجلّ العناصر الصّرفية والتركيبية التي تلجأ إليها القصيدة. وتسمح هذه الحذوف، بالمقابل، بإدراك مجموع العناصر المنتظمة والمحكمة بإتقان والمستعملة بالعمل. ولنشدّد على المظهر المُقْنع لهذه الأدوات: إن أي قارئ ولو كان قليل الحساسية، حسب صيغة سابير، يدرك غريزياً المفعول الشّعري والشّحنة الدّلالية لهذه المعدّات النّحوية، «دون أي لجوء، مهما قلّ شأنه إلى تحليل تأملي». وغالباً ما يوجد الشّاعر نفسه، بهذا الشأن، في نفس حال مثل هذا القارئ، وبنفس الطريقة. وفي سياق تقليدي، يدرك مستمع ومنشد الشعر الشّعبي، القائم على استعمال شبه دائم للتوازي، الانزياحات، دون أن يكون قادراً مع ذلك على تحليلها: وهكذا، فإن المنشدين الصّربيين وكذلك مستمعيهم يحتلون بل ويدينون في أغلب الأحوال كل انزياح عن النّموذج المقطعي للنّشيد الملحمي، وعن الموضع المطّرد للفاصلة. إلا أنّهم عاجزون تمام العجز عن تحديد طبيعة الانزياح.

وغالباً ما يحدث أن تشير التباينات على مستوى التّأليف النّحوي إلى تقسيم القصيدة إلى مقاطع شعرية أو إلى أجزاء مقاطع، كما هو الحال في الأُنشودة الشّهيرة لمعركة هوسيت hussite في بداية القرن الخامس عشر، مع ثلاثيتها المزدوجة[1]؛ بل قد يحدث أن تُتّخَذ هذه التّباينات أساساً وهيكلاً لبناء متراكب من هذا النّمط: ونشهد على ذلك قصيدة مارفيل Marvell «إلى خليلته المحتشمة» مع فقراتها الثلاثة الثلاثية حيث يفرض النّحو الحدود والأقسام الفرعية.

إن قران المفاهيم النّحوية المتباينة يمكن أن يُقارَن بما يسمّى، في اللّغة السينمائية، «بالمونْتاج Cut»: إنه، حسب تحديد سبوتيسوود Spottiswood، نمط من المونتاج الذي يقرن اللّقطات أو المتواليات بطريقة تولّد في ذهن المشاهد أفكاراً لا تستطيع هذه اللّقطات أو هذه المتواليات أن توحي بها من تلقاء نفسها.

- «Der Grammatische Bau des Gedichts von B. Brecht Wir sind sie», Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung, W. Steinitz dargebracht, Berlin, 1965 [trad. fr. Questions de poétique, p. 444-462].

. والمقالات التي يحال عليها في الهوامش اللاحقة ص ٧٨ - ٧٩.

1. أنظر «[illegible]», International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 7, 1963.

إننا نجد بالفعل، في عداد المقولات النّحوية المدعوة للمثول في توازيات أو تباينات، مجموع أقسام الخطاب القابلة أو غير القابلة للعلامة الإعرابية : العدد، الجنس، الحالات الإعرابية، درجات التّشبيه، الزّمن، الجهة، الصّيغة والبناء للمعلوم والبناء للمجهول، وتوزيع الكلمات إلى مجرّدة ومحسوسة وحيّة وغير حيّة وأسماء جنس وأسماء أعلام، والإثبات والنّفي والأفعال المتصرّفة والأفعال غير المتصرّفة والصّفات الضميرية أو أدوات التّعريف أو التّنكير، وكل أنواع العناصر والأبنية التّركيبية.

ولقد اعترف الكاتب الرّوسي فيريزّاييف Veresaev في مذكّراته الخاصّة أن الصّور كانت تبدو له في بعض الأحيان مجرّد «تزوير للشّعر الحقيقي». وكقاعدة عامّة، فإن «صورة النّحو» في قصيدة بلا صُوَر، هي التي تصير مهيمنة وهي التي تحل محلّ المجازات. ونعتبر القصائد الغنائية لبُوشْكين مثل Ja vas Ljubil شأنها شأن أنشودة معركة خوتيت، أمثلة بليغة عن الاستخدام المحتكر للأدوات النّحوية. ومع ذلك نعثر، بقدر كبير من الوفرة، على استخدام بمزج بين النّمطين من العناصر : وهذه مثلاً هي حالة مقطوعتيْ بوشكين Chto v imeni tebe moem اللتين تشكّلان تبايناً جلياً مع الأثر الأدبي «العديم الصّور» المذكور آنفاً. هذا على الرّغم من أن كلاًّ من المقطوعتين قد كُتِبَتا في نفس السّنة ويحتمل أن تكونا مهداتين إلى نفس الشّخص، أي كارولينا سوبانْسكا.[6] إن التّعارض، في قصيدة ما، بين ما ينتمي إلى اللّغة التّصويرية الاستعارية وبين ما يعود إلى مستوى مباشر، يمكن أن يحدثه بشكل قوي، تباينٌ بين المكونات النّحوية : وهذا ما نجده، على سبيل المثال، في بولونية في التّأمّلات الموجزة لسيبْريان نُورْوِيد، وهو من أكبر شعراء نهاية القرن التّاسع عشر العالميين.[7]

إن الخاصية الملزمة للأدوات النّحوية والمفاهيم النّحوية تضطر الشّاعر إلى مراعاة هذه المعطيات، وذلك إما بأن يحتذي نحو التّناظر وأن يعتمد على هذه النّماذج البسيطة القابلة للتكرار والواضحة بما فيه الكفاية والتي تنبني على مبدأ ثنائي، وإما أن يتخذ الاتجاه المعكوس حينما يبحث عن «الفوضى الجميلة». لقد كرّرتُ مراراً أن تقنية القافية هي «إما نحوية وإما نحوية مضادة»، ولكن لا يمكن أن تكون غير نحوية : ويمكن أن نقول عنها كل ما يتعلق بالنّحو عند الشّعراء. وفي هذا الصّدد، توجد هناك مشابهة ملحوظة بين دور النّحو

(6) أنظر دراسة مقارنة بين هاتين القصيدتين لبوشكين في المقال المكتوب باللّغة الرّوسية والذي تمّت الإحالة عليه في الهامش 1 من الصفحة 71.

(7) أنظر «Przeszłość» Cypriana Norwida », Pamiętnik Literacki, 54 Warszawa, 1963.

في الشعر وبين قواعد التأليف عند الرسام المعتمدة على نظام هندسي خفي أو ظاهر، أو المعتمدة، على عكس ذلك، على تمرّد ضد ترتيب هندسي. إن مبادئ الهندسة تشكّل، حسب الصيغة التي استعارها براكدون Bragdon من إيمرسون Emerson «ضرورة جميلة» في مجال الفنون التشكيلية. ونفس الضرورة هي التي تسم بميسمها، في اللغة، «الدلالات النحوية».[8] إن هذه القرابة بين المجالين التي كشف عنها، منذ القرن الثالث عشر، روبرت كلوازدبي Robert Kilwardby (انظر والورند Wallerand، ص. 46) والتي جعلت سبينوزا يقرر معالجة النحو على الطريقة الهندسية، ظهرت في دراسة لسانية لبنيامين لي وورف Benjamin Lee Whorf، «اللغة والفكر والواقع»، المنشورة بعد وفاته بقليل (Madras, 1942). وقد حدد المؤلف النماذج المجرّدة لـ «بنيات الجملة» معارضاً إياها مع «الجمل الفردية» ومع المعجم الذي هو عنصر من النظام اللساني، «وهو ساحة المعاني أولي وعاجز عن أن يكتفي بنفسه»، ويتناول بالدرس «هندسة المبادئ الشكلية التي تميّز كل لغة». ولقد قدم ستالين مقارنة بين النحو والهندسة خلال سجاله سنة 1950 ضد الانحراف اللساني لمار Marr : إن الخاصية المميزة للنحو تكمن في طاقته التجريدية : «إن النحو، وهو يتجرّد بنفسه من كل ما له صلة بمجال الخاص والمحسوس في الكلمات والجمل، لا يهتم إلا بالنموذج العام، الذي يعتبر أساس استبدالات الكلمات وتأليفاتها في جمل، ويشتق بهذا المعنى قواعده وقوانينه [...] وبهذا الصدد، فإن النحو يشبه الهندسة التي تتجرّد هي نفسها، في صياغتها لقوانينها، من الأشياء الملموسة وتتناول الأشياء بوصفها كيانات مجرّدة من الصفات المحسوسة، وتحدّد علاقاتها المتبادلة ليس بوصفها علاقات ملموسة لبعض الأشياء الملموسة، وإنّما بوصفها علاقات بين كيانات على وجه العموم، أي بوصفها علاقات مجرّدة من أية خاصية ملموسة».[9] إن طاقة التجريد في الفكر الإنساني التي تعتبر، حسب المؤلفين المذكورين، أساس الهندسة والنحو في آن واحد، تفرض أكثر من اللازم أشكالاً هندسية أو نحوية بسيطة على الكلمة. - التي تكتفي بـ «تصوير» الأشياء الخاصة. - وعلى «المائدة المعجمية الملموسة لفن اللغة»، وهذا ما فهمه، بطريقة ثاقبة، منذ القرن الثالث عشر، فيلار دو هونوكور Villard de Honnecourt بالنسبة للفنون الخطية، وفهمه كالفروديس بالنسبة إلى الشعر.

(8) أنظر : R. Jakobson, « Boas' view of grammatical meaning », American Anthropologist, LXI (1959), 5, part 2, p. 139 [trad. fr. Essais de linguistique générale, Paris, 1963, chap. XI]

(9) لقد استرعى ستالين، كما نبهني على ذلك د. أ. زفيجنتسيف V.A. Zvegincev، في مقارنته بين النحو والهندسة، من أراد [illegible] بوكوروبكي Bogorodickij وهو تلميذ (مع [illegible]) بودوان دو كورتناي Baudouin de Courtenay و م. كروشفسكي M. Kruszewski.

ويعود الدّور الجوهري الذي تلعبه كل أنواع الضمائر في النّسيج النّحوي للشّعر إلى كون الضمائر، خلافاً لكل الأسماء المستقلة الأخرى، كيانات نحوية وعلائقية خالصة؛ وبالإضافة إلى المصادر الضمائرية والصّفات الضمائرية، ينبغي أن تدرج في هذا الصّنف الأحوال الضمائرية والأفعال المسمّاة الأفعال ـ المصادر (لكن التي تنبغي تسميتها بالأفعال الضمائرية) مثل الفعلين être و avoir. ولقد قورنت عدة مرّات علاقة الضّمائر مع الكلمات غير الضمائرية بعلاقة الكائنات الهندسية مع الكائنات الفيزيقية (انظر مثلاً زاريكي Zarecki).

وبالإضافة إلى الأدوات الشّائعة وذات الانتشار العام، فإن النسيج النّحوي للشّعر يقدم عدداً من الملامح البارزة الشّديدة الخصوصية التي تسم أدباً قومياً معطى، ومرحلة محددة وجنساً أدبياً خاصّاً وشاعراً مفرداً أو تسم أكثر من ذلك أثراً مفرداً. إن علماء القرن الثالث عشر الذين أتينا على ذكر أسمائهم يُذكّروننا بمعنى البناء والحذق التّقني الخارقين للمادة للعصر القوطي ويحفزوننا على فهم البنية المدهشة لأنشودة معركة هوسيت. نحن نشدّد عن قصد على هذه القصيدة، تحفة الغضب الثّوري، وهي قصيدة تكاد تخلو من المجازات، وبعيدة جداً عن الزّخرفية أو السيبيريزم : إن البنية النّحوية للأثر تكشف عن تمفصل متقن بشكل متميز.

وكما كشف عن ذلك تحليل هذه الأنشودة،[15] فإن مقاطعها الشّعرية الثلاثة، الواحد بعد الآخر، تمثّلَ أمامنا في شكل ثلاثي، منقسم كل واحد منها إلى ثلاث وحدات مقطعية شعرية ثانوية أو أجزاء. ويمتلك كل مقطع شعري من المقاطع الشّعرية الثلاثة ملامح نحوية خاصة به وقد سمّيناها بـ «المشابهات العمودية». وتتناسب الأجزاء الثلاثة في المقاطع الشّعرية الثلاثة، الجزء مع الجزء، من مقطع شعري إلى آخر، بفضل خصائص مميزة مسمّاة بـ «المشابهات الأفقية»، بحيث نجد معه داخل نفس المقطع الشّعري أن كل جزء يتميز عن الآخرين. فالجزء الأول والجزء الأخير من الأنشودة متقاربان فيما بينهما ومتقاربان أيضاً مع الجزء المركزي (أي مع الثاني من المقطع الشّعري الثاني)، ويتميز الجزءان عن الباقي بملامح متميزة ترسم، بين هذه الأجزاء الثلاثة، «خطاً قطرياً هابطاً» ـ في تعارض مع «الخط القطري الصّاعد» الذي يربط الجزء المركزي من الأنشودة بالجزء الأخير من المقطع الشّعري الأول وبالجزء الأول من المقطع الشعري الأخير. وبالإضافة إلى ذلك، فإن المشابهات المهمة تقرّب (مع فصلها عن الباقي) بين الأجزاء المركزية للمقطع الشّعري الأول والثالث والجزء الأول للمقطع الشّعري الثاني، ومن جهة أخرى، تقرب بين الأجزاء الأخيرة للمقطع الشعري الأول

(15) أنظر الإحالة ص. 78 هامش 5.

والثالث والجزء المركزي للمقطع الشعري الثاني. ويمكن أن نسمّي العلاقة الأولى بـ «القوس المحدودب الأعلى» والعلاقة الثانية بـ «القوس المحدودب الأسفل». وفي الأخير، واعتماداً على نفس المعايير النّحوية في التّحديد، تبرز «الأقواس المفترقة» : «القوس المفتر الأعلى»، وهو يوحّد بين الأجزاء الأولى للمقطع الشّعري الأول والأخير والجزء المركزي للمقطع الشّعري الثاني؛ و «القوس المفتر الأسفل» وهو يربط بين الأجزاء المركزية للمقطع الشّعري الأول والأخير والجزء الأخير للمقطع الشّعري الثاني.

إن هذه «الهيكلة» المتماسكة وهذا التّوازن الهندسي ينبني اعتبارهما على أرضية ديكور الفن القوطي والسكولائية اللذين قرّب بينهما، بطريقة مقنعة، إيرْوين بَانُوفْسكي Erwin Panofsky. وتنتسب هذه الأنشودة التّشبكية التي تعود إلى بداية القرن الخامس عشر، بفضل بنائها، إلى ما كان مهيمناً في العصر : وهي «صنّفات» «الموسوعة الكلاسيكية جداً»، بشروطها الثلاثة : - شرط الكلية (خاصية التّعداد الكافية)؛ - شرط البناء، انسجاماً مع نسق متماثل من الأجزاء، وأجزاء الأجزاء (خاصية التّمفصل الكافية)؛ - شرط الوضوح والقدرة المقنعة في الاستدلال (خاصية التعالق الكافية)». ومهما كانت المسافة كبيرة بين الطّوماسية Thomisme* وإيديولوجية المؤلف المجهول لـ Zisskiana Canto، فإن بناء هذا النّشيد يستجيب استجابة كلّية للمتطلّب الفني لطُوماس الأكْويني : «تجد المعاني لذّتها في الأشياء المتناسبة بشكل ملائم بقدر ما تكون هذه الأشياء متقاربة مع هذه المعاني؛ لأن المعاني نوع من العقل، على غرار ما تكون كل ملكة معرفية». فالنّسيج النّحوي لهذه التّرتيلة يناسب مبادئ تركيب الرّسم التشبكي لنفس المرحلة. فقد حلّل كْرُوبَاتْشِيك Kropáček أسلوب بداية القرن الخامس عشر، في مونوغرافيته حول رسم عصر هُوسِيت، وكشف عن تمفصل نسقي وصارم للسّطح وتسمية الأجزاء تسمية وثيقة لوظائف المجموع واستعمال منظّم للتّباينات.

ويساعدنا المثال التشبكي على تخمين كل ما هناك من تناسبات معقّدة بين وظائف النّحو في الشّعر والعلاقات الهندسية في الرّسم. إنّنا نواجه، على صعيد الظاهراتية، مشكلة القرابة الداخلية لهذين العاملين، ونواجه، على صعيد التّاريخ، ضرورة البحث الملموس حول التّطورات المتوافقة وتقاطعات الأدب وفن الرّسم. وعلاوة على ذلك، فإن تحليل النّسيج النّحوي، في البحث عن تحديد الاتّجاهات والتّقاليد الفنّية يمدّنا بمفاتيح هامّة: فصل، في

(*) مذهب طوماس الأكويني

نهاية الأمر، إلى المسألة الأساسية وهي : كيف يمكن لأثر شعري، في مواجهة
الشّعرية المشهورة التي تسلّم جزئها، أن يسخّرها لغاية جديدة ويعطيها نية جديدة
ضوء وظائفها الجديدة ؟ وهكذا، إذا عدنا إلى مثالنا، فإن رائعة الشعر الثوري
ورثت عن الخزان الفنّي للعصر الوسيطي هذين النّوعين من التوازي النحوي وفق
اصطلاح فونكنس، «التشبيه بواسطة المشابهة» و «التشبيه بواسطة المغايرة» وانطلاقا من
فإن المهمّة الملقاة على عاتقنا هي البحث عن كيف سمح تآليف هاتين الأداتين . النّ
في أساسهما - للشّاعر بأن ينجز نجاح، وبشكل منسجم ومقنع وفعّال، الانتقال من
الدّيني الاستهلالي، بواسطة الاستدلال النّهائي للمقطع الشّعري الثاني، إلى الأوامر
وإلى صراخات المعركة في المقطع الشّعري النّهائي، أو بعبارة أخرى، كيف تتحوّل
الشّعرية التي تنقلها بنيات لفظية متناسبة بشكل ملائم إلى طاقة آمرة تؤدي إلى عمل

الإحالات

[illegible] (V.) Russkaja demokraticheskaja satira XVII v., Moscow-Leningrad, 1954.
[illegible] « Povest' o Fome i Ereme », Drevnjaja i novaja Rossija, IV (1876).
[illegible] (A.), Byliny Severa, t. II, Moscow-Leningrad, 1951.
[illegible] Theory of Fictions, éd. et présenté par C.K. Ogden, Londres, 1939.
[illegible] Poets' grammar, Londres, 1958.
[illegible] « Improvizacija i normy [illegible] priemov na materiale poezii XVIII v. » [illegible]
[illegible] « [illegible] o Ereme i Fome », To Honor Roman Jakobson, t. I, La Haye-Paris, 1967.
[illegible] The Beautiful Necessity, Rochester-New York, 1910.
[illegible] (C.), A grammar of metaphor, Londres, 1958.
[illegible] Articulate energy ; an inquiry into the syntax of English poetry, Londres, 1955.
[illegible] Les Arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle, Paris, 1958.
[illegible] Izbrannye trudy, t. I, Moscou, 1963.
[illegible] Stylistic repetition in the Veda, Amsterdam, 1959.
[illegible] (G.M.), Journals and Papers, Londres, 1959.
[illegible] Russkie [illegible], Moscou, 1958.
[illegible] [illegible], Prague, 1934.
[illegible] Gothic Architecture and Scholasticism, New York, 1957 (trad. fr. : Architecture gothique et Pensée [illegible] Paris, 1967).
[illegible] Language, New York, 1921 (trad. fr. : Le Langage, Paris, 1953).
[illegible] Tonality, Baltimore, 1930.
[illegible] [illegible] narodnoe pesni, t. I, Saint-Pétersbourg, 1893.
[illegible] Film and its techniques, New York, 1951.
[illegible] i voprosy [illegible], Moscou, 1950.
[illegible] Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung, Helsinki, 1934.
[illegible] « Zapis [illegible] », Novyj Mir, 1960.
[illegible] Les œuvres de Siger de Courtrai, Louvain, 1913.
[illegible] Language, Thought and Reality, New York, 1956 (trad. fr. : Linguistique et Anthropologie, Paris, 1969).
[illegible] « O [illegible] », Russkij jazyk v shkole, VI, 1960.

شِعْرُ النَّحْوِ ونَحْوُ الشِّعْر[1]

II

للدراسة اللسانية للشعر أهمية مزدوجة.

فمن جهة، يجب على علم اللغة أن يدرس بطبيعة الحال، الدلائل اللفظية في كل تأليفاتها وكل وظائفها؛ وإذن فإنه لا يمكنه أن يسمح لنفسه بإهمال الوظيفة الشعرية التي تساهم، مثل باقي الوظائف اللفظية، في كلام كل كائن إنساني منذ نعومة أظفاره، التي تلعب دوراً هاماً في بَنْيَنَةِ الخطاب. وتستلزم هذه الوظيفة موقفاً يركز على الدلائل اللفظية في ذاتها باعتبارها وحدة بين الدال والمدلول، وتكتسب موقعاً مهيمناً في اللغة الشعرية. إن اللغة الشعرية تستحق أن تحظى بكل اهتمام اللساني نظراً، على الأقل، لكلية الشعر في الثقافة الإنسانية. لقد كان القديس أوغسطين يرى أنه لا يمكننا أبداً القيام بعمل نحوي دون امتلاك تجربة في الشعرية.

ومن جهة ثانية، فإن كل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة، ذلك لأن الشعر فن لفظي، وإذن فهو يستلزم، قبل كل شيء، استعمالاً خاصاً للغة.

إن اللسانيين الذين يغامرون، اليوم، في دراسة اللغة الشعرية، يجب عليهم أن يواجهوا اعتراضات نقاد الأدب الذين ينكرون عليهم حق دراسة مسائل الشعر، ويقبلون، على الأكثر، بأنه يمكن للسانيات أن تكون مساعدة للشعرية. وتقوم هذه الممنوعات والقيود على فكرة مسبقة تُجُووِزَتْ منذ زمن، وتقضي بإبعاد دراسة مختلف الوظائف اللفظية من حقل اللسانيات، أو تقضي بحصر هذا الحقل في الوظيفة المرجعية وحدها.

(1) نشرت هذه الدراسة تحت هذا العنوان في : Roman Jakobson « une vie dans le langage » Minuit, Paris, 1984

وتقود بعض الأفكار المسبقة، التي تعود إلى مجرّد جهل باللسانيات المعاصرة وأهدافها، بعض النّقاد إلى السقوط في هفوات خطيرة. ومن هذا القبيل الانطلاق من الفكرة التي تُحْصر اللسانياتُ بموجبها في الحدود الضيّقة للجملة التي لا يمكن بالتالي أن تعتني ببناء القصائد؛ وهذا ما جاءت لتبطله دراسةُ الأقوال ذات الجمل الممتدّة وتحليلُ الخطاب، وهما المجالان اللّذان يتصدّران، اليوم، علم اللّغة.

يتسلّك اللساني بدراسة القضايا الدّلالية على كل مستويات اللغة؛ وحينما يبحث عن وصف ما يشكّل القصيدة، فإن الدّلالة - ولنقل المظهر الدّلالي للقصيدة - يبدو، على وجه الدّقة، جزءاً ضرورياً من هذا الكلّ؛ وإذن، فمن المثير جداً أنه لا يزال هناك نقّاد يعتبرون التّحليل الدّلالي لرسالة شعرية جريمة. وإذا أثارت القصيدة مسائل تتجاوز نسيجها اللّفظي، فإننا نلح - وتوفر لنا اللسانيات أمثلة عديدة - الدائرةَ الرّحبةَ للسيميائيات المتّحدة المركز التي تشتمل على اللسانيات بوصفها مجموعة فرعية أساسية.

إن أحد المشاكل الهامّة في دراسة النّص الشّعري، كما هو حال تنوعات أخرى للّغة الإنسانية، هو مشكل «عالم الخطاب»، حسب تعبير تْشارلز سْندرس بُورس، أي مشكل العلاقة بين الخطاب والمحيط الذي يحيل عليه المتكلّم والسّامع (والذي يعرفانه). إن هذه المشكلة الضرورية لفهم الخطاب لا يمكن أن تترك الباحثين، المخلصين لشعار : كل ما هو لساني ليس غريباً عنّي، غير مبالين. فحتّى العناصر التي هي من قبيل الكلمات المعزولة قد أمكنت معالجتها، في التراث اللّساني، في علاقتها مع الأشياء، وفق شعار : كلمات وأشياء.

يمكن للشّعرية أن تُعرّف بوصفها الدّراسة اللسانية للوظيفة الشّعرية، في سياق الرسائل اللّفظية عموماً وفي الشّعر على وجه الخصوص. ويسند النّقاد إلى اللسانيات نوعاً من النّزوع إلى تحديد القول الشّعري بوصفه قولاً غير عادي؛ وبالفعل، فإن هذا موقفاً منحرفاً نادراً جداً على مدى آلاف السنوات التي تطوّر خلالها علمُ اللّغة.

إن «الأدبية»، وبتعبير آخر، إن تحويل فعل لفظي إلى أثر، ونسقَ الأدوات التي تنجز هذا التّحويل، هي الموضوع الذي طوره اللساني في تحليله للقصائد. وعلى عكس ما يدّعيه النّاقد الأدبي، فإن هذا المنهج يؤدّي إلى تخصيص «للوقائع الأدبية» المدروسة، ويفتح الباب، بالتالي، أمام تعميمات واضحة.

والشّعرية التي تؤول أثر الشّاعر من خلال موشور اللّغة وتتمسّك بالوظيفة المهيمنة في الشّعر تشكّل، من حيث تعريفها، نقطة انطلاق لتفسير القصائد؛ أما فيما يخصّ قيمتها الوثائقية

والنّفسية والتّحليل - نفسية أو الاجتماعية. فإنها تبقى، بطبيعة الحال، مفتوحة على بحث المختصّين الحقيقيين في هذه العلوم. ويجب، على هذه العلوم مع ذلك، اعتبار أن الوظيفة المهيمنة في الأثر تمارس تأثيرها على كل الوظائف الأُخرى؛ ونجد بالتالي كلّ الوشورات الأخرى نفسها خاضعة لموشور النسيج الشّعري للقصيدة : ويبقى تحصيل الحاصل هنا مقصماً بشكل بليغ.

يشغل الشّعر عناصر بنائية على كل مستويات اللّغة، ابتداءً من شبكة الملامح المميّزة إلى ترصيف النّص في مجموعه. وتشغلُ العلاقة بين الدال و المدلول في التراث السوسيري على كل المستويات وتكتسب علاقة خاصّة في الشّعر، حيث تعلو الخاصّية الانكفائية للوظيفة الشّعرية. إن القصيدة مجموعٌ مركّب وغير قابل للتجزيء، يصير كلّ شيء فيه، حسب عبارة بودلير، مثالاً ومتبادلاً ومتضاداً ومتشابهاً. وحيث يؤدي التّفاعل الدائم للصّوت والمعنى إلى مشابهة بين هذه المظاهر : علاقة تجنيسية تارةً وجناس تصحيفي. وتارةً أخرى علاقة تصويرية (وأحياناً علاقة مناسبة للطّبيعة).

إن أي باحث متفتّح الذّهن لا يفكّر في شرعية وأهمّية الدّراسات المونوغرافية المخصّصة لقضايا العروض والمقطعية الشّعرية، وللجناسات والإيقاعات، ولمشاكل معجم الشّعراء؛ وعلى النّقيض من ذلك، فإن قضية الوسائل النّحوية المستخدمة في الشّعر قد تمّ إهمالها إهمالاً كبيراً. وحينما حاول اللّسانيون في الأخير إصلاح هذا النّسيان، فقد تلقّى مجهوداتهم بتفهّم وتشجيع علماءُ لهم ملكةُ الاطّلاع العميق في الشّعر ودراسته. وقد تبنّى هؤلاء العلماءُ برامج أدبية مختلفة أحياناً. إلاّ أن فطنتهم في كل ما يتّصل بالفنّ اللّفظي وجذوره اللّسانية قد دفعتهم إلى تهنئتنا على مجهوداتنا الهادفة إلى توضيح العلاقات الحميمة بين المظاهر لسانية للّغة والإبداع الأدبي. ولقد عبّر عن ذلك، بشكل جيد، ميرلوبونتي الذي أظهر اهتماماً بالغاً. وأنا قادر على تذكر ذلك، بالنّسبة لتكاسب وآفاق البحث اللّساني : «إن الفكرة لدى الكاتب لا توجّه لغة الخارج، فالكاتب نفسه شبيه بلغة جديدة تبني نفسها وتبتكر لنفسها وسائل تعبيرية وتتنوع حسب معناها الخاص. ولا شك أن ما نسمّيه شعراً ليس سوى فرع من الأدب الذي تتأكّد فيه هذه الاستقلالية في أبهى صورها».

لقد تلقّت محاولاتنا الهادفة إلى توحيد اللّسانيات والشّعرية توحيداً وثيقاً ودائماً بعض التّشجيعات التي ألهمتنا؛ وهكذا هنّأنا رولان بارط على «ربط العلم الأكثر صرامة بعالم الإبداع». وقد بيّن مافيذ لوذج، أنه بإمكاننا أن نطبّق تقنياتنا المعدّة لدراسة الشّعر على النّثر؛ وبدافع يوري لوتمان عن دراسة الوظيفة الفنّية للمقولات النّحوية، هذه الوظيفة التي تماثل

إلى حدّ ما تفاعل البنيات الهندسية في الفنون التشكيلية. ويعتبر إ.أ. ريتشاردز، بوصفه فنّان اللغة والشعر في مقاله الشبيه «اللسانيات في الشعرية»، أن الكشف عن هذه العناصر الشعرية التي يتفاعل معها القارئ بلا وعي، شيءٌ ضروري، هذه الدراسة التي تسمح لنا بتطوير «ملكة قراءة أجود وأصوب وأكثر تمييزاً». ومهما كانت تحفّظات ب.تزابيني النظرية، وهو معجب باللغة مثلما هو معجب بالشعر، فإنّه يعترف بالطابع النحوي لسوناتة القطط التي دار حولها مقال من مقالاتنا الأولى التوضيحية لنحو الشعر. ولقد أشرك هؤلاء الباحثون، الذين يجمعون بين اطلاع تام في اللسانيات وفي المشاكل الأدبية في أبحاثهم الشاحية، الباحثين الراغبين في ملء الهوة بين الشعر والنحو. وعلى عكس ذلك، حاول النقاد الذين لا يألفون إلا قليلاً التحليل البنيوي إقناعنا بأن اللساني، وهو يتدخل «مناهج دقيقة وصارمة» في الشعرية، ينقصه بالضرورة «شيء دقيق ومجهول غير محدّد يتشكّل منه الشعر».[2] إلا أن هذا المجهول غير قابل للإدراك أيضاً في الدراسة العلمية للغة والمجتمع والحياة وكذلك في الدراسة العلمية للقضايا الصغرى للمادّة. ومن غير المجدي أن نعارض المجهول ادّعاءً مع التقدير التقريبي الذي لا مفرّ منه للدراسة العلمية.

وخلال عشرات السنين الأخيرة، تمحورت أبحاثي، على وجه الخصوص، حول ما سمّاه فوبكنس الفطن بـ «صور النحو». هذا المجال الذي كان إلى فترة حديثة غير مدروس. وبخصوص الدراسات المتعلّقة بقضايا القافية أو الوزن فحسب، لم يفكّر أحد في مؤاخذتها على إرادة اختزال الشعر إلى العروض أو القوافي، ومع ذلك، فقد أكّد بعض العاجلين أن مقالاتنا حول التشكيل النحوي للقصائد قد كانت ترمي إلى اختزال بنية الأثر الأدبي إلى تقدير مفرط للمقولات النحوية. وقد أخذوا علينا إسناد القوة الإيحائية للشعر إلى تضايفات بين الأصناف الصرفية أو إلى توازيات وتباينات تركيبية. ويعتبر خصمنا الأكثر عدوانية أقرب بالفعل إلى الحقيقة : «ليست هناك أية دراسة نحوية للقصيدة تمدّنا بأكثر مما يمدّنا به نحو الشعر».[3] وعلى عكس ذلك، فإن ما يراه ملازماً لها، أي عدم تمييزية النحو في الشعر، رأي خاطئ بالطبع. ومهما بدا ذلك غريباً، فقد سبق لبودلير نفسه أن فنّد هذا التفكير الذي يطبّقه النقاد على شعره على وجه الخصوص : «إن النحو، النحو القاحل نفسه يصبح شيئاً شبيهاً بسحر إيحائي». ويتمّ تخصيصٌ ثاقب لأجزاء الخطاب دعوة الشاعر في الجنّات المصطنعة Paradis artificiels : «تنبعث الكلمات مرتدية لحمها وعظمها، المصدر في جلاله المادّي،

[2] Riffaterre, « Describing Poetic Structures : Two Approaches to Baudelaire's Les chats » p. 213

[3] ريفاتير، نفس المرجع

والصّفة أي الثّوب الشّفاف الذي يغطّيه ويلوّنه مثل طِلاء». والفعل مَلِكُ الحركة الذي يعطي النّبض الأول للجملة». ويعود مؤلّف أزهار الشّر عدّة مرّات إلى فكرة «السّحر الإيحائي» الذي تمارسه اللّغة عموماً واللّغة الشّعرية على وجه الخصوص: «إن في الكلمة وفي الفعل شيئاً مقدّساً يمنعنا من أن نجعل منه لعبة الصّدفة. إن الاستخدام المتقن للّغة ما يعني ممارسة نوع من السّحر الإيحائي».

إن الشّاعر، برفضه المتعمّد لكل لعبة صدفة، يضع حدّاً للتّخمينات السّخيفة لهؤلاء النّقاد الذين يزعمون أن «القصيدة يمكن أن تحتوي على بعض البنيات التي لا تلعب أي دور في وظيفتها ولا في تأثيرها باعتبارها أثراً أدبياً».[4] إن التّحليل اللّساني الذي يأخذ ضرورةً بعين الاعتبار تعدّد الوظائف اللّفظية ويوجد بالتالي متكيفاً «مع خصوصية اللّغة الشّعرية»،[5] لا يمكنه إلا أن يعترف بالبنيات الخاصّة التي تميّز اللّغة. وهكذا كان بودلير، الذي يعتبر أن «للكلمات في نفسها وخارج المعنى الذي تعبّر عنه (أي خارج دلالتها المعجمية) «جمالاً وقيمة خاصّة»، في ذلك أقرب إلى ج.م. هوبكنس، مُنَظّر القرن الأخير، الذي أدرك الدّلالة الشّعرية الخاصّة لـ «صورة النّحو»؛ وحسب ملاحظاته لسنتي 1873 ـ 1874 حول الشّعر، فإن هذه الصّورة «يمكن أن تُمثّل بشكل يجعلها مسموعة لذاتها، بعيداً عن فائدتها الدّلالية وبجانب هذه الفائدة».

ولكي نقدّم جواباً ملائماً لمسألة التّمييز النّسبي للتّعارضات النّحوية، لابدّ من أن نلاحظ، بشكل منسجم، توزيعات التعارضات الموسومة وغير الموسومة وتراكمها وتلاقيها وامتدادها في النّص وعددها النّسبي، بالنّظر إلى مختلف الوحدات المقطعية الشّعرية والعروضية ومختلف أنماط القافية، وبالنّظر أخيراً إلى تشكيل مجموع القصيدة.

ويرى النّاقد أن ميلنا إلى ربط توزيع المقولات النّحوية «بالمظاهر الخارجية للنّص، وخاصّة بالنّظم» لا طائل من ورائه؛ وبالعكس، فإن الباحث يتلاقى، بفضل هذه المواجهة، مطيّة تسجيل أعمى واعتباطي وآلي، للتّعارضات النّحوية المُشَكّلة، ويمكنه أن يفهم هرمية وظائفها في الأثر الشّعري.

ويتّهمني بعض النّقاد بأنّي لا أعتني إلا ببعض أنماط النّصوص؛ ومع ذلك، فإن تقاريري ومقالاتي حول نحو الشّعر، سواء نشرت أم لم تنشر، تَخضع لتحليل مفصّل كتبة من القصائد المكتوبة بين القرن الثامن والقرن العشرين، وهي تعود إلى موروثات ومدارس جدّ مختلفة

(4) ريفاتير، نفس المرجع ص 202.

(5) ريفاتير، نفس المرجع.

من قصائد دينية أو فلسفية وتأملات وقطع حربية وثورية أو غزلية. ونجد في هذا السجل من الأناشيد مقدار ما نجد من الأشعار المنشدة، ونجد من الشعر الشفوي بقدر ما نجد من الإنتاج المكتوب. وحينما كنتُ أدرس قصائد في لغات أجنبية، فإني قد قمت بذلك بتعاون مع مختصّين في هذه اللغات ومع متكلمين محليين ما أمكن ذلك.

ولقد سمحت لنفسي بقيد واحد في اختيار النصوص؛ ويتعلق هذا القيد بطولها. بلغ إلغار ألان بُو، في فلسفة البناء ويوافقه في ذلك بودلير، على الكيفية الخاصة للقطع القصيرة التي تسمح لنا بأن نحتفظ، إلى نهاية القصيدة، بانطباع واضح عن بدايتها: إن القصر يجملنا، إذن، شديدي الحساسية على وجه الخصوص إزاء وحدة القصيدة ومفعولها كمجموع. وقد أكّد بودلير في رسالة مؤرّخة بـ 18 فبراير 1860 «أن كل ما يتجاوز لحظة الانتباه التي يمكن أن يخصّ بها كائن إنساني شكلاً شعرياً لم يعد قصيدة». والخلاصة المتزامنة التي يحققها التذكّر المباشر لقصيدة قصيرة تحدّد بشكل مباشر قوانينها البنائية، وتميزها عن تلك القوانين التي تؤسّس شبكة القصائد الطويلة. وتشبه هذه القصائد الطويلة تلك الآثار الموسيقية الطويلة التي تخترقها لازمة، وتشكّل، إذن، موضوعاً خاصاً حاولت أن أخضعه وأنا أدرس عينات الجنس الملحمي التي تشكّلها القصائد الطويلة لـ كامويْنس Camoëns وبُوبْ Pope وبُوشْكين وماياكوفْسكي والتي تشكّلها أيضاً البيلين الروسية. إن تحليل أجزاء من هذه الآثار دون المبالاة بمجموع النص يعتبر أيضاً غير دالّ، شأنه شأن دراسة أجزاء رسم جداري وكأن الأمر يتعلق بلوحات مستقلة.

لقد أوضح ف. بُوَاس F. Boas و إدْوَارد سابير الطبيعة الثابتة والإجبارية للدلالات النحوية في حالة معطاة للّغة، وعارضاها مع الدلالة المعجمية للكلمات الغامضة جداً والخاضعة لتغيّرات ما. وتؤكد المقاومة الكبرى التي تقدمها البنيات النحوية لقيود الشعر التجريبي هذا الثبات بشكل إيحائي. وعلى عكس ذلك، فإن المعجم والجمل النمطية يتساهلان بسهولة للتجارب الجريئة للمجددين.

وكما سجّل بودلير ذلك، فإن «الرتبة بين الكلمات» تضفي على الكلمات «قيمة غير قابلة للدحض». وتشكّل المقولات النحوية (ما تسميه فلسفة القرون الوسطى، باصطلاحها الواضح، (modi significandi essentiales et accidentales)، وكذلك الوظائف التركيبية لأصناف الكلمات وأصنافها الفرعية، إذا صحّ القول، هيكل اللّغة وعضليتها؛ ولهذا يشكّل النسيج النحوي للغة الشعرية جزءاً كبيراً من قيمتها الداخلية. وكما بيّن ذلك الرياضي رُوني طُوم R. Thom

في كتاب أساسي (1972)، فإن علم اللغة يتقدم باتجاه تأويل طوبولوجي للمقولات النحوية ووظائفها، ومن المفترض في هذا التأويل أن يكشف عن التماثلات المميّزة.

وقد ألصقوا بنا، بواسطة مغالاة شائنة في الحقيقة، الرأي المموّه القائل بأن «كل تكرار أو كل تباين لمفهوم نحوي يجعل من هذا المفهوم النحوي وسيلة شعرية.»[6] ويلزم أن نجيب بأن توزيع الأصناف والأصناف الفرعية النحوية، وكل التراكبات والتعارضات القابلة للملاحظة في قصيدة معطاة (متميّزة ظاهرياً عن اللغة اليومية والنثر الصحفي والقانوني أو العلمي) تنتسب بطريقة ملحوظة إلى وسائل اللغة الشعرية. وبمقارنتها لمختلف الظواهر من هذا النمط، ننقاد دائماً إلى اكتشاف أنها مرتبطة فيما بينها، وأن اختلافها في القصيدة يكشف عن شكل تام من القيم.

إن تحليل القصائد يوضّح تضايفاً مدهشاً بين توزيع المقولات النحوية والتضايفات المقطوعية والعروضية؛ ومع أن الناقد مُرغَم على الاعتراف بـ «التحديد اللساني الواضح لهذه المقولات»، فإنّه يواجه، إذن، مأزقاً حيالياً : «هل للتحديدات الشعرية واللسانية ما صدق مشترك ؟»[7] لكن، إذا كان هذا التنظيم للتوازيات والتباينات النحوية باعتباره خاصية مميّزة للشعر لم يُستخدم كوسيلة شعرية، فإنّه يمكننا أن نتساءل عن الهدف الذي من أجله أدمج الشعراءُ هذا التنظيمَ وحافظوا عليه ويؤثرونه بشكل ملحوظ.

لقد استطاع البعض أن يشكّك في أهمية الترتيب التناظري للتعارضات النحوية في القصيدة : يتساءل جورج مونان، وهو مرتاب مُزمن، «بأية طريقة يساهم هذا التناظر في اللغة الشعرية ؟»[8] ولقد سبق لبودلير أن أجاب عن ذلك مخلاً، مثل بُو، بأن الاطّراد والتناظر يشكّلان حاجة من الحاجات الأولية للذهن الإنساني». كما أن المنحنيات «المشوّهة بلطف» التي تبرز على أرضية هذا الاطّراد - و «اللامتوقّع والمفاجأة والذهول» تشكل بدورها «جزءاً جوهرياً» من المفعول الفنّي، أو بعبارة أخرى، «التأثير الضروري لكل جمال». لكن عملنا قد وُظّف، منذ حوالي سبعين سنة، هذا «التأثير» في الشعرية توظيفاً واسعاً تحت تسميتي «التوقّع الخائب» أو «الانتظار المحبط».

وقد جُبِلَ أيضاً ناقد آخر هو ل. برزاني L. Bersani على التنقيص من «مبدإ التماثل» في «عمل تخيلي يُنتجُ بنيات موفورة اللاتناظر»؛ ويجيبه بودلير أيضاً حينما يصرّح : «بأنكم لا

(6) ريفاتير ص ٢١١
(7) نفسه ص ٢١١
(8) نفسه ص ١٧٧

تهمون أي شيء فيما يتّصل بمعمارية الكلمات وبتشكيل اللّغة». لقد وددنا أن نبرز في أثر الشاعر ما سمّاه ت.غوتييه T. Gautier بـ «معماريته الخاصّة وصيغه الفردية وخفايا مهنته وحذقه»؛ ويتّهمنا هذا النّاقد بأنّنا نرعى خفية أو حتّى علانية «الحلم البنيوي»، و «هوس التحكّم الشامل الجناب دوماً». هذا النّوع من الحلم الذي يمكنه، كما يوحي بذلك، أن يخدم أنظمة سياسية تسلّطية.[9] إن هذا الافتراء غير العلمي يذكّرني بافتراء واش تراغي pragois ذلك الذي رأى أن الثّنائيات البنيوية لا تخدم إلا «تمديد هيمنة البورجوازية وتبريرها».[10]

لا يتعلّق الأمر هنا إلا بالتّجال، ذلك أن إطار الأشكال النّحوية التّكرارية أو التّعارضية، ليس متصوّراً مسبّقاً ولا «قبلياً».[11] إن ثلاثة مبادئ أساسية تتحكّم في وحدة وتنوّع المقاطع الشّعرية في القصائد القصيرة، إلا أن هرمية هذه المبادئ تتنوع بحسب تنوع القصائد، وبحسب أسلوبها وجنسها، وحسب فردانية الشّاعر أو فردانية مدرسته. وهذه التّعالقات الثلاثة بين المقاطع الشّعرية مشابهة لتوزيعات القوافي، فهي تتأسّس على التّعاقب (انظر القوافي المزدوجة : أ أ ب ب)، وعلى التّناوب (انظر القوافي المتقاطعة : أ ب أ ب) وعلى الإدماج (انظر القوافي المتعانقة : أ ب ب أ).

ورغم إنكار النّاقد لما يتعلّق بالتّجانسات البنائية بين المقاطع الشّعرية المتباعدة، فإن بعض هذه الوسائل واضحة؛ ويجري نفس الأمر هكذا من الموقع المضاد للتّناسبات المثيرة بين المقاطع الشّعرية غير المزدوجة إلى التّناسبات النقيضة بين مقاطع شعرية مزدوجة. وتستخدم هذه التّشابهات والتّباينات مختلف مظاهر ومستويات اللّغة من الصّوتيات إلى علم الدّلالة ومن المتوازيات الصّرفية والتركيبية إلى التّناسبات المعجمية.

إن تعليق تيوفيل غوتييه على قوافي بودلير صالح أيضاً كوصف لكل فنّه الشّعري وصالح حتى لبنية الشّعر عموماً : «إنه يجب التّقاطع الصّاعد للقوافي الذي يمدد سنن التّرنّة المنفورة أولاً ويقدم إلى الأذن صوتاً غير متوقّع عادةً يكمّل لاحقاً مثلما يكمّل صوت البيت الأول». والنّسبة، كما يسجّل ذلك هوبكنس، لا تحقّقها الاستمرارية فحسب وإنّما يحققها الفاصل أيضاً.

النّاقد الأكثر مماحكة هو أيضاً، وينبغي قول ذلك، ناقد من النّقاد الأكثر سطحية؛ إنّه يذهب إلى حدّ التّشكيك في التّجانسات بين المقاطع الشّعرية المتباعدة : «تبدو التماثلات

(9) Bernard p. 149

(10) ? W., II, p 535

(11) ريفاتير، ص 211

القائمة على قاعدة المشابهات التّركيبية الخالصة مشكوكاً فيها إلى أبعد حدّ.[12] وهذا هو المثال الذي يختاره : إنّ بودلير، حسب كاتبي مقال القطط قد وضع بشكل متواز البيتين اللّذين يكمّلان المقطعين الشّعريين غير المزدوجين للسّوناتة، الرّباعي الأوّل والثّلاثي الأخير. وهما بالفعل الجملتان الموصولتان الوحيدتان في كل القصيدة، وقد ابتدأتا معاً باسم الموصول qui، وفي الحالتين، فإن الضمير الذي يشكّل معمولَ الجملة الأساسية موصولاً له يعقبه فعل في صيغة الجمع.

ولنسجّل، بادئ ذي بدء، أن ناقدنا ينسى في ما يبدو الدّور الجوهري المسند في الشّعر إلى التوازي النّحوي وخاصّة التّركيبي في أغلب لغات العالم. وينسى أيضاً واقعة مثيرة «قد تفاجئ باثنا النّصّ الذي يلحظها لأوّل مرّة»، كما يتنبّأ بذلك هوبكنس في أعماله النّبيهة أيام كان طالباً : في أصل الجمال On the Origin of Beauty، والأداء الشّعري Poetic Diction : فالأمر يتعلّق بـ «الدّور الهام الذي يلعبه توازي التّعبير في شعرنا». لقد فهم شاعرنا أن مبنى الشّعر هي بنية التوازي المستمر، سواء تعلّق الأمر بما يسمّيه الشّعر العبري بالتوازي وبالتّرنيمات التّجاوبية لموسيقى الكنيسة، أم تعلّق الأمر بتعقيد الأشعار الإغريقية والإيطالية أو الإنجليزية».

ومن جهة ثانية، فإن التّناسب بين المقاطع الشّعرية غير المزدوجة متواز، كما أشرنا إلى ذلك، بواسطة توازٍ تركيبيٍّ أيضاً بين المقطعين الشّعريين المزدوجين.

وأخيراً، فإن مشابهة المقاطع الشّعرية غير المزدوجة لا تختزل إلى «مجرّد مشابهة تركيبية». إنّها تدعّم وتعزّز تبايناً دلالياً مزدوجاً. وعلى المستوى الفضائي، يربط هذا التّباين بين نهاية البيت ما قبل الأخير من كل مقطع شعري غير مزدوج : فـ «الدار» التي تحيط بالقطط تتحول إلى صحراء فسيحة، «عمق العزلة»، ونجد في هذه المقاطع الشّعرية غير المزدوجة في نهاية البيتين المتجاورين مجموعاتٍ من الكلمات التي تتعارض فيما بينها («في فصلهم الناضج» - «في حلم بدون نهاية»)، تعارضاً على الصّعيد الزّمني هذه المرّة، بين الأيام المعدودة والخلود؛ فالتّضييق يترك مكانه للتّوسّع.

ويخفي نفس النّاقد الملامح المشتركة عن المقطعين الشّعريين الخارجيين I و VI، في تباينهما مع الملامح المشتركة التي تربط بين المقطعين الشّعريين الداخليين II و III. ومع ذلك، فإن تحليل سوناتة القطط، وهو ثمرة عمل أعدّه باحثان، يبيّن تعارضاً ما مظاهر

متمثلة بين المقاطع الشّعرية الداخلية والخارجية فيما يخصّ سجلّ المقولات النّحوية، وشكلها التّركيبي وتأثيرها الشّعري. وقد لاحظنا على وجه الخصوص الاختلاف الملموس بين هاتين المجموعتين من المقاطع الشّعرية فيما يتعلّق ببنية الجمل المحتوية على فعلٍ متعدٍّ. ولهذه الجمل في المقاطع الشّعرية الخارجية فاعلٌ مزدوج، والفاعل وكذا المفعول المباشر عبارة عن كيانين إما حيّين أو غير حيّين؛ وفي المقاطع الشّعرية الداخلية، على عكس ذلك، ينتسب الفاعل والمفعول المباشر إلى صنفين متعارضين. ولا توجد الأفعال غير المتعدّية إلا في المقاطع الشّعرية الداخلية. وتحتجز هذه الأفعال في هذه المقاطع الشّعرية وظائف متوازية. وتتميز المقاطع الشّعرية الخارجية عن الأخريين بغناها الأكبر بالصّفات (9 + 5 بالمقارنة مع 1 + 2)، التي تضاف إليها الصّفتان الظّرفيتان الوحيدتان في القصيدة، وهما تمارسان معاً أيضاً وظائف تركيبية متوازية.

ويثور النّاقد على الخصوص ضد ملاحظاتنا المتعلّقة بالتوازي الواضح بين البيت الأخير من المقطع الشعري الأول والبيت الأوّل من المقطع الشعري الأخير. إن المحمولين الثاني وما قبل الأخير هما الوحيدان اللّذان يحتويان على رابطة وعلى صفة خبرية، وفي الحالتين نرى أيضاً قافية داخلية لتؤكّد على الصّفة التي تمثّها فصلة :

Qui comme EUX sont frilEUX, (...) Leurs rEINS féconds sont plEINS.

يتّهم ناقدنا، في نفيه، صورة جديدة عن جهله باللّسانيات والشّعر : فإن Pleins لا يمكن أن تُفصَل (!؟) عن الكلمة اللاحقة : d'étincelles magiques ؛ و Pleins عبارة عن مُتّصِلٍ لاحقٍ (؟؟) ، الشيء الذي يجعل القافية تختفي (؟!) عملياً (؟) ». ولنذكّر بأن مصطلح بالمتّصل اللاحق يعيّن كلمة غير نبرية تعتمد على كلمة سابقة منبورة. ويبدو أنه يخلط هنا بين «المتّصل اللاحق» و «المتّصل السابق»، وهو الكلمة غير النّبرية التي تعتمد على كلمة لاحقة منبورة. وفي كل الأحوال، فإن كلمة Pleins ليست هنا لا متّصلاً لاحقاً ولا متّصلاً سابقاً مع أنّها تنتمي إلى نفس الوحدة النّغمية مثلها مثل الكلمتين اللّتين تمثّلانها برفقة نبر الجملة الواقع على الكلمة الأخيرة من بينهما. ويشكّل المركب sont pleins في هذه المجموعة وحدة كلامية مستقلّة منبورة على الكلمة الثانية : pleins. وتنفصل الفاصلةُ بين هذين الوزنين ويحملُ المقطع الذي يسبق الفاصلة، بطبيعة الحال، النّبر العَروضي. ويترتّب عن ذلك أن القافية الداخلية تحمل نبراً عروضياً ومركبياً في آن واحد، وأنها بقدر ما هي بارزة بقدر ما يدعمها الإيقاع اليامبي الخالص للشّطر بأكمله (leurs reins/ féconds/ sont pleins)، بينما تعزز التفاعيل المكوّنة من مصوتين طويلين ومصوت قصير القافية الموازية (Qui comme eux/ son

(milieu). ويمكننا أن نسجّل من جانب آخر أن بودلير لا يقسّم مجموعة تنغيمية بواسطة الفاصلة فحسب، وإنّما يقسّمها أيضاً بواسطة حدّ الأبيات

(... l'étreinte// De l'irrésistible dégoût; il rompit un morceau// Du rocher)

وتبقى بالنّسبة لناقدنا واقعة على الأقل غير مفهومة، وإذا استعملنا ألفاظه الخاصّة، فإنّها تبقى غير مفهومة بالنّسبة «لعلماء النّوع الإنساني» : ففي دراسة التوازي يستلزم البحثُ عن الثبات، على العكس، مبدأ عن إقصاء التّنوعات، الوجودَ الفعلي لهذه التّنوعات. ولقد أدرك الشّاب هوبكنس في هذا الجوهرَ الشعريّ لكل توازٍ : «إنّنا لا نبحث في الفن عن تحقيق الوحدة وديمومة القاعدة والمشابهة فحسب، وإنّما نبحث كذلك عن الاختلاف والتّنوع والتّباين : فالقافية هي ما نحب، أي أنّنا لا نحبّ لا التوحد الصّوتي ولا التّرجيع، وإنّما نحبّ التّشابه» (the Origin of our Moral Ideas).

يُوقظ مفهوم «التوازي البعيد» ارتياب مساجلينا الذين يرون أن التّناسب بين بداية القصيدة ونهايتها «لا يمكن أن يدركه القارئ.»[12] ومع ذلك، فالفن الشّعري يحتوي على كثير من البنايات من نمط القصيدة الدّائرية، هذه البنايات القائمة على رابط مطّرد بين بداية القطعة ونهايتها. وبعيداً عن أن يكون نص القصيدة الشّعرية «سلسلة ماركوفية»،[14] أي سلسلة من الورودات التي يتعلّق احتمالها بتجاورها المباشر، فإن هذا النّص يقاوم جهود النّاقد لكي «يسلك اتّجاهاً واحداً»، «متتبعاً بدقّة سيرورة القراءة» ولكي «يفهم القصيدة كما يتطلّب ذلك شكلها اللّساني على مدى جملتها انطلاقاً من البداية.»[15] إن هذه المحاولات تعاكس المبدأ «الاسترجاعي» للبناء الذي جهر به إدغار ألان بو والذي فضله بودلير بعفوية، هذا المبدأ الذي يعيّن ما يسمّيه علم اللّغة بالمماثلة والتّسيير الإرجاعيين. إن ما يتطلّبه التّشكيل اللّساني هو على وجه التّحديد استعمال نهاية جملة لضمان هذه الخلاصة المتزامنة التي تؤسّس إدراك وفهم الكل. ولنتذكّر أن إدراك نصّ موسيقي يفترض مقاربة مماثلة. إننا كثيراً ما نعثر في سوناتة ما على أكبر قدر من التّماسك في تعارض المقاطع الشّعرية المزدوجة مع المقاطع الشّعرية غير المزدوجة وفي تعارض المقاطع الشّعرية الداخلية مع المقاطع الشّعرية الخارجية، ويفسّر هذا جزئياً بكون هذه التّعارضات متناظرة، في حين أن تعارض الرّباعيات مع الثلاثيات ليست كذلك (ثمانية أبيات مقابل ستّة).

(12) ريفاتير ص 207

(14) إن اللغة ليست سلسلة ماركوفية Markov حيث لا تتحدد كل حلقة، حسب القوانين الإحصائية للاحتمالات، إلا بواسطة الحلقات التي تسبقها بشكل مباشر، وتمارس الأجزاء اللاحقة لخطاب ما تأثيراً على شكل الأجزاء السابقة عليه.

«Questions de poétique», Seuil, 1976 p. 494 ss.

(15) ريفاتير، ص 213.

إنّ رفاقنا يرتكبون، بدون شكّ، أخطاء بسبب النّزعة التّبسيطية، وذلك عكس كبار شعراء القرن التاسع عشر الذين كتبوا في هذا الشّكل من السّوناتة الصّارمة والمرنة في الآن نفسه. لقد كان هوبكنس وهو في سنّ العشرين قليل الحرص على معرفة ما إذا كانت مفاهيمه وأوصافه للبناء الشّعري تبدو غير ناضجة وعارضة؛ وشرع إذن بجرأة في حلّ المشاكل الأشدّ تعقيداً، أي المشاكل المتعلّقة بـ «بنية النّظم» وبـ «مبدإ التوازي» بوصفهما أساس كل «الخصائص البنيوية» للفنّ اللّفظي. ففي «الحوار الأفلاطوني» الذي صاغه هذا الطّالب الفريد طرح أحد المشاركين السّؤال التالي: «ما هي الوحدة البنيوية؟» وحسب الجواب فإن «السّوناتة تقدّم عنها مثالاً». لقد كان هوبكنس يسعى إلى دراسة نسق «التوازيات» الذي يشكّل القصيدة، ولـ «التّعلق» الذي يؤلّف بين هذه التوازيات.

ونظراً لعدم تساوي طول المقاطع الشّعرية للسّوناتة فإنّنا نلاحظ في الغالب نزوعاً إلى معارضة البيتين السّابع والثّامن، أي البيتين المركزيين، بالمتواليتين اللّتين تتكون كل واحدة منهما من ستّة أبيات، أي المتوالية الاستهلالية والاختتامية، وذلك بواسطة مختلف التّعارضات والتّناسبات. يستخدم هوبكنس مصطلح الطّباق الموسيقيّ لنعت هذا التثليث في تنظيم المقاطع الشّعرية. وهذه الأداة موجودة بكثرة في البناء الشّعري. لقد قادنا تحليل قصيدة القطط إلى ملاحظة التّناسب الدّقيق بين هذا التّقسيم الثّلاثي والمطابقة الدّلالية للقصيدة، إلا أن ناقدنا، المعارض الأبدي، قد عارض، بطبيعة الحال، ذلك دائماً بغير حق. ومع ذلك يكفي مجرّد مثال لإثباتٍ وجود هذا «التّتالي» الاستهلالي الذي يفكّك الرّباعي الثاني: فلنذكر أن أداة العطف «et» تظهر ستّ مرّات في القطط: وهي توجد في موقع وسيط في خمسة أبيات من التّتالي الاستهلالي دون أن ترد في البيت الثاني انطلاقاً من البداية. وبطريقة مقلوبة نجد في التّتالي الاختتامي نفس أداة العطف تفتتح البيت الثاني ابتداءاً من النّهاية، إلا أنّها منعدمة في الأبيات الخمس الأخرى. إن فاصلة الأبيات الستّ الأولى تفصل طرفين تركيبيين مقترنين، في حين تشير الفاصلة في الأبيات الموالية إلى علاقة تعلّقية وبالخصوص في سطري المزدوج المركزي، حيث نستطيع أن نلاحظ قلباً للهرمية التّركيبية: إن جزءيْ كل بيت من هذين البيتين يتضمّنان ثلاثة مصادر، واسمين وضميراً واحداً:

Erèbe, Coursiers et les (V.7)

Servage, fierté et ils (V.8)

وتَتَنوّعُ هذه الاختلافات في البناء التّركيبي للقطع الثلاثة من السوناتة تلوينها التّطريزي وتُعيّن حدود اللوحة الثلاثية الدلالية. وبالنّسبة للنّاقد السّاذج فإن الكاتب لا يستعمل التّنغيم كيفما شاء، وهو ما يتعارض والتّجربة اللّسانية.

لقد كان هُوبكنس يرى بحق في القافية مختصرَ نسقِ التوازيات الشّعرية؛ إن القافية تستلزم علاقة تماثل أو تباين مهمّة بين الصّوت والمعنى، سواء المعنى المعجمي أم النّحوي؛ وتُوضّحُ بشكل خاص نسق التّطابق هنا (متطابق مشابهة الاختلاف الملطّف). إن مشكلة تنوّع التدرجات في تماثل الكلمات المقفاة تُطرح بالخُصوص في شعر بُودلير. هكذا فإن قوافي الأبيات العشرة الأُولى في القططط تربط إما مصدرين أو صفتين من نفس الجنس والعدد، وإما مصدراً وصفة من نفس العدد. ومع ذلك فإن الوظيفة التّركيبية لهذه الكلمات المقفاة هي دائماً مختلفة في هذه الأبيات العشرة. ومن جهة أُخرى فقد جُعلت القافيتان المتقاطعتان في نهاية السوناتة متباينتين : فإحداهما تتضمن توازياً نحوياً تاماً

(étincelles magiques –prunelles mystiques)

في حين يربط الزوج الآخر اثنين من المشترك اللفظي اللذين يختلفان من حيث الوضع الصرفي والتّركيبي (sans fin – sable fin) ونعثر أيضاً على تباين متماثل بين القوافي في ثلاثي هذه السّوناتة المعروضة على رأس أزهار الشّر الجديدة

Se laisser charmer – apprendre à m'aimer. (1866)

و les gouffres – âme curieuse qui souffre

وفي سوناتة أخرى المتمرّد من نفس الحقبة نجد كلّ قافية تربط مذكراً بمؤنث ومصدراً بفعل؛ فالتّباين النّحوي بلغ الأوج في القافية الاختتامية الرّابطة للثلاثيين :

.aux durables appas – je ne veux pas

إن الشّعراء، وبالخصوص بُودلير، ينزعون إلى جعل التّعارضات النّحوية أوضح، وذلك بالرّبط بين التعارضات المقولية بشكلين من القوافي الاصطلاحية. لقد شكّ النّقاد في هذا، ومع ذلك فإنّ مجرّد نظرة حول توزيع القوافي في أزهار الشّر تكفي للتّأكّد من واقعية هذا المبدأ. إن الأبيات الثمانية ذات القافية المؤنثة تَختتمُ في القططط بكلمة في صيغة الجمع وتختتم الأبيات السّتة ذات القافية المذكرة بكلمة في صيغة المفرد. والنّاقد الذي يقاوم بكلّ ما أُوتي من قوة نَحْوَ الشّعر يظنّ أنه قد اكتشف سرّ جمع هذه القوافي المؤنثة : بإن اختتام القافية بـ S يجعلها مُغنى، في العين برفع عدد الدّلائل المتماثلة.[19] لقد أمر القارئ بقبول

[19] ريفاتير ص 211.

كون بودلير كان يمكّر وهو يضيف S إلى e غير المنطوقة لمجرّد تقوية تفرّد القافية المؤنثة المعتبرة ضرورية في المواصفات العروضية.

وما هو دالٌ ليس ربط القوافي المؤنثة بالجمع بقدر ما هو النّبر الواقع على التّعارض مفرد/ جمع بواسطة إسقاطه على التّناوب الضروري للقوافي المؤنّثة والمذكّرة، وأما ربط العدد بنمط معيّن من القافية فليس مميزاً. وهكذا ففي سوناتة إلى سيدة هجينة التي هي من النّاحية الزّمنية قريبة من القطعة حسب شانفلوري Champfleury (وتفصلها عن هذه القصيدة الأخيرة في الطبعة الأصلية لأزهار الشر قطعةٌ واحدة.) نجد كل القوافي المذكّرة تحققها كلمات في صيغة الجمع، وكل القوافي المؤنثة باستثناء قافية الثلاثي الاختتامي تحققها كلمات في صيغة المفرد. والأكثر من هذا أن ثلاثيتي هذه السّوناتة تشكّلان طباقاً دلالياً مع الرّباعيتين (- Au pays parfumé que le soleil caresse)

(si vous allez Madame, au vrai pays de gloire)

ويبقى هناك مصدر مع صفة (manoirs – noirs) كما يبقى مؤنث مع مذكّر - retraites) poètes) هذا الجمع الأخير، وهو المثال الوحيد المذكّر في القوافي المؤنثة، هو الكلمة الوحيدة الاختتامية في الأبيات الأربعة عشر المجرّد من /٢/ اللّصيق بصوتٍ منبور*.

يتشكّلُ التّألق الحقيقي للسّوناتة من هذه العلاقة الدّلالية التي تعارض في البيت ما قبل الأخير الشّعراء مع سوناتاتهم الألف بالألوان السوداء للوطن المعطور. نشير أيضاً إلى Le mort joyeux حيث كل القوافي المؤنّثة مرتبطة بالمفرد وكل القوافي المذكّرة مرتبطة بالجمع، باستثناء البيت الأخير الذي يستحضرُ الاستعارة المفارقة للعنوان ويشكّل هو نفسه استعارة مفارقة في مستهلّ الثلاثي :

(O Vers (...) sans yeux.// voyez venir à vous un mort libre et joyeux)

بالإضافة إلى هذا فإن السّمة الكتابية تتباين مع المعجم الجنائزي حيث تم اختيار كل الكلمات المجسّدة لقوافي هذه القصيدة.

يتّهمنا نقادنا بأنّنا قد أنجزنا في تحليل القوافي، «مقياسات غير متأمل فيها» و بـ«الجمع تحت نفس عنوانه الجمع أشتاتاً الجموع «Ténèbres» و «الجموع التّشديدية» مثل «Solitudes». إلا أنّنا نرفض هذا التّصور الميكانيكي الذي يحصر الجمع في مجرّد معناه

*) (L'accent - [illegible] - [illegible] - [illegible] - [illegible] - [illegible] - Chevelure? - [illegible] - [illegible] - [illegible] - [illegible] - poètes muets)

العددي، ونستطيع بالتالي أن نلاحظ القيمة المتزايدة لهذه المقولة الموسومة بطبيعة الحال بتعارضها مع المفرد، سواء تعلّق الأمر بعدد أعلى أو بمادّة أعظم. إن مثل هذا التّشديد يلاحظ بمقارنة solitudes بـ désert أو، اقتداء في هذا باقتراح ناقدنا، بمقارنة «قمّة سلّم التعبيرية» أي ténèbres بـ «درجتها الأكثر انخفاضاً»، أي Obscurité.[17] إن القيمة الخاصّة للجمع واضحة بما فيه الكفاية في كلّ هذه الهيئات التي تبرزها بوضوح قوافي بودلير. وفكرة التّمييز الدّلالي بين العناصر النّحوية الإجبارية والاختيارية تنتمي ببساطة إلى هذه المسبّقات الرّائجة التي ينبغي وضعها موضع سؤال. إن بودلير مأسور بهذه «العبارة الطلسمية لتعدّد العدد» ويجب على خصمنا بالمثل الآتي المأخوذ من Fusées «كل شيء هو عدد والعدد هو كل شيء».

يميل النّقاد إلى الشّك في كفاءة القارئ العادي، - ذي الحساسية بالتّغييرات اللّفظية - في تقدير علم اللّغة. ومع ذلك فإن المتكلّمين يستعملون نسقاً معقداً من العلاقات النّحوية ملازماً للغتهم حتى وإن لم يتمكّنوا من تجريد هذه العلاقات وتحديدها، الشيء الذي يضطلع به التّحليل اللّساني. إن قارئ السّونيتة، شأنه شأن المستمع إلى الموسيقى، يستخلص اللّذة من المقاطع الشّعرية حتى وإن كان يشعر بتوافقات الرّباعيات أو الثلاثيات، وهو لا يستطيع أن يميز دون تمرّس مسبق كلّ العوامل الكامنة في هذا التّناغم. مثل ذلك التّناسب الإيقاعي بين الأبيات الأخيرة في الرّباعيات أو بين أبيات الثلاثيات :

(I.4) Qui comme eux/ sont frileux//
et comme eux/ sédentaires

(II.4) S'ils pouvaient/ au servage//
incliner/ leur fierté

ومن جهة أخرى

(III 3) Qui semblent/ s'endormir// dans un rêve sans fin
(IV 3) étoilent/ vaguement// leurs prunelles/ mystiques

ينكر النّاقد الأدبي من النّوع الإنساني على اللّساني الحق في إخضاع القطعة لتحليل بنيوي؛ ويحاول تعويض هذا المنهج المحايث (حيث «الأبيات تتماسك أو تتهاوى من تلقاء نفسها» كما يقول هوبكنس) بجدول من استجابات المادّة تجاه الحافز الشّعري. فمَنْ هُمْ هؤلاء القرّاء «العاديون» المحوّلون بشكل «غير قارئ» إلى «قرّاء ممتازين» بل إلى «جامع القرّاء» (وهذا مصطلح تمّ نحته على غرار «جامع الفونيم») الّذين جنّدهم النّاقد في بحثه ؟ يتعلّق الأمر

[17] ريفاتير ص 204

جوهرها، كما يقول الناقد، بمترجمي الشوناتة و «بعدد من النقاد الذين تمكنت من مصادقتهم، وكذلك «ببعض طلابي وبأشخاص ممتازين آخرين وضعهم القدر في طريقي».[18] إن الحيّز الزمني المقدّر بمائة وعشرين أو بمائة وثلاثين سنة الذي يفصل البحث الرّاهن عن استجابات القرّاء الأولى غير كاف لزحزحة الثقة العمياء لمستقرئ الرّأي في الدقة المتناهية لمشروعه. إن تيوفيل غوتييه تَدرَّجَ بشكل غريب في مجموعة القرّاء العاديين وقد كان يرفض - وهذا ينبغي تسجيله، كلّ محاولة لاعتبار القصيدة مجموعة من استجابات القرّاء، وكان يؤكد أن بودلير يمتلك «موهبة التناسب» : «وكان يعرف، اعتماداً على حدس خفي، اكتشاف علاقات غير مرئية عند الآخرين. وهكذا كان يعرف، بفضل التشابهات غير المعهودة التي يدركها الرّائي وحده، التقريب بين الأشياء الأشدّ تباعداً وتعارضاً في الظاهر. فهل يمكن أن نسمو حقيقة بهؤلاء المشاركين الطارئين في استقراء الرّأي إلى منزلة شرف الرّائين ؟ أم أنه ينبغي اعتبار موهبة بودلير، تلك «الحدس الخفي بالعلاقات غير المرئية عند الآخرين» باعتبارها واحدة من الوقائع التي «لا يدركها القارئ العادي» والتي لا تسمح بالتالي حسب كلمات الناقد «بقيام اتصال بين الشعر وبين القارئ» ؟ وهل ينبغي، فيما يبدو، إقصاء تيوفيل غوتييه من العيّنة ؟

يؤكد لنا ريفاتير أن وصفاً لـ أزهار الشر حسب منهجه «يمثل بدون شكّ خطوة إلى الأمام» فلنختبر إذن التحليل الأولي لـ القطط القائم على استجابات المُختَبَرين. لنذكر في البداية أنه حسب المختصر الجيد لبنفنيست المذكور في مقالنا :

تلعب أيضاً mûre saison بين amoureux fervents و savants austères دور الطرف الوسيط : فالواقع أنهما في فصلهما الناضج يجتمعان لكي يتطابقا également مع القط. إذ إنّنا نظل amoureux fervents حتى في mûre saison يعني أننا قد أصبحنا خارج الحياة المشتركة، شأننا شأن Savants austères بالموهبة : إن الوضع البدني للشوناتة هو وضع الحياة خارج العالم (ومع ذلك فإن الحياة تحت الأرض مرفوضة) وهي تتطور بالانتقال إلى القطط، من الحبس البارد نحو الانعزالات العظيمة حيث العلم والشهوة حلم بغير نهاية.

إن التأنيب المنصبّ لمستطلع الرّأي يعلمنا أن «العالم العاشق قد طمس في معرفته وتجرّد من حكمته وأصابه الإفلاس»[19]... وبصدد هذه النقطة فإننا نقع على هزال frileux

(18) ريفاتير ص 215.
(19) ريفاتير ص 217.

و sédentaire، والنّاقد «خائب لا يدري أينبغي له أن يضحك أم أن يغضب ويخبرنا أن frileux هي وضيع و «كهلة عانس» وأنّ العلماء العاشقين عرضة لفقدان كرامتهم، وأن قساتهم المتجهّمة لا تدهشنا حينما نراهم الآن بوصفهم مقعدين باردين».[20]

ويذهب مستطلع الرّأي إلى حدّ العثور على «إيحاءات قدحية أو احتقارية» في كلمة «عاشق» في بداية السّونيتة.[21] إنّه يريد أن يرى «مسحة من المحاكاة السّاخرة» في l'orgueil de la maison ويقارن الشّاعرَ بثعلب لافونتين الذي «يقيس مغازلاته على قامة الغراب».[22] إن ذكر Erèbe في موضع حاسم في السونيتة يجعل أيضاً المتحرّي أو مخبريه مدعوين إلى المماثلة بين بودلير ولافونتين الذي يسمّي البستاني راهب إلهة الأزهار وإلهة فصل الرّبيع.[23] إن ريفاتير يريد وهو يرد على تحليلنا لسطرين مركزيين من القصيدة أن يقنع القارئ بأنّ كلّ ما نجده بالفعل في النّص هو «الرّبط الحميمي بين القطط والظّلام» ومحاولة النّاقد ترجمة هذا المزدوج إلى «لغة عادية» تنتج عنها الخلاصة الآتية «إنّهم يحبّون الأسود، بخشونة، قل إذن ! إن هذا شبيه بخيول الجحيم السّوداء باستثناء...».[24] حينما نقرأ هذه المقاطع نقدّر حجم صواب موقف تيوفيل غوتييه (رغم أن الاختبار قد شمله بشكل استثنائي ضمن فريق المستخبَرين) بإثارة انتباهنا لكي نحترز ضد هذه «الأرواح الصّاحية والعملية التي لا تنجذب إطلاقاً نحوها أسرار Erèbe». لا يستخلص استطلاع الرّأي من السّونيتة إلا سطوح أشرطة الرّسوم المتحرّكة؛ لقد أدان غوتييه بشكل مسبق هذا الجنس من التأمّلات، «مقاصد الابتذال البرجوازي» الغريبة عن بودلير والمرفوضة عنده هو الذي «لا شيء يجمعه بالآخرين».

ففي برنامج استطلاع الرّأي تعتبر مؤقتاً «كلّ نقطة تستوقف القارئ الممتاز عنصراً من البنية الشّعرية». ينبغي التّسليم أن «القراء العاديين» المندرجين في عينة مستطلع الرّأي هم هواة يائسون: إنّنا مضطرّون إلى الانضمام إلى بودلير الذي يطرح على النّاقد أرمان فيس Armand Faisse هذا السّؤال الغاضب[25] :

«من هو الغبي الذي يتناول بالدّراسة السّطحية السّونيتة ولا يرى فيها الجمال الفيثاغوري ؟ ولأنّ الشّكل مقيّد فإن الفكرة تنبثق قوية (...) فهناك جمال المعدن

(20) ريفاتير ص 220.
(21) ريفاتير ص 221.
(22) ريفاتير ص 209.
(23) ريفاتير ص 234.
(24) ريفاتير ص 253.
(25) رسالة 18 فبراير 1860.

والنيرات المبدّدة الشبح. هل لاحظتم أن قطعة من السماء المرئية عبر كوّة ( ) تقدّم فكرة أعمق عن اللانهاية من المشهد العظيم المرئي من أعلى الجبل».

وحسب ملاحظات بودلير:

«فإن السونيتة نفسها بحاجة إلى مخطّط، وإن البناء، بل الهيكل، هو أهمّ ضمانة للحياة الغامضة لآثار الفكر».

لقد ألححنا في مقال لنا حول القطط أنا وليفي شتروس على التأرجح بين المذكّر والمؤنّث في السونيتة. وإن استعمال المشترك الجنسي «الأشباح» هو سبب الاختلاف بين القرّاء المشاربين الراغبين لقبول تأنيث هذه الكائنات. وهذا تيوفيل غوتييه يذكر في تعليقه على السونيتة ملاطفاتها «الرقيقة واللّينة والغامضة والأنثوية» (التشديد عند غوتييه). إن تماليه حول أنوثة القطط مصحوبة بإشارات بليغة إلى تصويرية السونيتة، بوصفها موقفاً مفضّلاً عن الأماكن الموصوف من قبل تيوفيل غوتييه مثل الوضع المتشدّد لأبي الهول، وتفضيلها «للصمت» و«الظلام»، حيث «مقلتها المذهبة» الموهوبة «بنفاذ سحري» وفي الأخير هناك الشرر الذي يتطاير على ظهورها.

يشير الناقد قطط السونيتة بوصفها «سنانير». ويرى أن فكرة إبهام في الجنس غير واردة في تصويرية الشاعر. ومع ذلك فإن reins féconds كما يلاحظ بنفنيست هي استعارة مفارقة حيث يشير المصدر إلى قوة المذكّر والصفة إلى طاقة الأنثى؛ ويشكّل التأليف بين كلمتي puissant و doux زوجاً مع هذه الاستعارة المفارقة النهائية. يُنكر ريفاتير الطبيعة الخنثوية لأبي الهول، أي الأنا الآخر للقط في السونيتة، ويذهب إلى أن «الرومانسيين قد صوّروا غالباً الصورة اليونانية للوحش ذي الصدر الأنثوي». وهذا يعني نسيان صورة «أوديب المهووس بصدد لا يخفى من أبي الهول التي تحيل بالضبط على الأسطورة اليونانية: لقد كان بودلير يُثني على «آثار الشهوة المصفّفة «للرسّام الكبير» إنغر Ingres، وكان يُعجب بشكل خاص بلوحة أوديب المشهورة وهو يفكّ اللغز، ويعجب خاصة بنظرة الملك الثاقبة الموجّهة تجاه نهدي الوحش العاتي. لا ينتبه ناقد آخر ل. سلّيير L. Cellier (ص. 215)، وهو مدفوع أيضاً بهذا القسر لتذكير أبي الهول في السونيتة، إلى حدّ التأكيد أن القطط المتصوّرة هي «ذكور وسنانير» وإنّما يذهب إلى أكثر من ذلك، أي إلى أن «وضعية (أبي الهول) توحي بوضعية الرّجل وهو يمارس الجنس».

يلجأ ناقد إلى القصيدة النّثرية L'horloge السّاعة لكي يدحض «التشابهات الزائفة» بين القطط والأنوثة. ففي الطّباعة الأولى المنشورة سنة 1857 كانت الجملة الافتتاحية

المحنّــة مرّتين : Les chinoises voient l'heure dans l'œil des chats متبوعة بـالكلمتين «أيضا» اللّتين تمّ حذفهما في صياغة 1861 والفقرة المركزية أي الثالثة تعود إلى ضمير المتكلّم وتبدأ بالكلمات الآتية :

بالنّسبة إليّ، حينما أتناول في ذراعي قطي الجميل قطّي الغالي الذي هو في الآن نفسه، شرف عرقه وأنفة قلبي.

وفي الصّياغة الثالثة فقط لسنة 1862 تعوّض هذه الفقرة بهذا النّص الرائع :

بالنّسبة إليّ، إذا انحنيت على السّنورة الجميلة التي يناسبها اسمها جيّداً والتي هي في الآن نفسه شرف جنسها وأنفة قلبي...

نرى جيّداً في هذه الأسطر صدى لسوناتة حيث «العشّاق المتلهّفون (...) يحبّون القطط (...) أنفة البيت». إن علاقة الاستبدال بين «قطّي الجميل وقطّي الغالي وشرف عرقه» و «بين السنّورة الجميلة التي يناسبها اسمها جيّداً» تكشف تقارب هاتين الصّورتين وتوضّح بالملموس تأمّلات الشّاعر الجامحة حول «شهواته (...) ولو كانت مستقلّة عن الجنس (...) وعن النّوع الحيواني».

يرى ناقدنا أن مؤلّف الساعة، يحاول أن يتميّز عن مؤلّف القطط. «ففي القصيدة النّثرية «توجد الوثبة الصّوفية مرفوضة بطريقة ما، بالأسلوب النّثري الواقعي».[28] ويمكن العثور في آخر القصيدة على مثال جيّد لهذا «الرّفض» المزعوم : «ففي أعماق عينيه المعبودتين» (وهما عينا «القط الجميل» في سنة 1857 «السّنورة الجميلة» في سنة 1862). «دوما أرى الساعة بشكل مختلف ودوما هي نفسها، ساعة عريضة مهيبة كبيرة مثل الفضاء» ونعثر هنا على نفس الامتداد للفضاء وللزّمان الذي يكشف عن ثلاثيتي السّوناتة.

يحاول اللّساني أن يمسك بجوهر الشّعر والفكر الكامن للقصائد بالاتّفاق مع خاتمة ما يسمّيه بودلير هجائيته المفخمة :

«وإذا حضر فضولي لإزعاجي... وإذا جاء شيطان معرقل ليقول لي : «فيمَ تتأمّل بهذا القدر الكبير من العناية ؟ عمّ تبحث في عيني هذا الكائن ؟ هل ترى هناك الساعة أيّها الهالك الضّال الخامل ؟» سأجيب بدون تردّد : «نعم إنّي أشاهد السّاعة؛ وهي الخلود».

(28) ريفاتير ص 337.

لقد كانت دراستي لحجج معارضينا تتركّز على المناقشة حول مقالتنا «قطط شارل بودلير» (1962) وتشكّل هذه الدراسة المحاولة الأولى لاختبار نحو الشعر على مثال ملموس، أو على الأقلّ المحاولة الأولى المنشورة بلغة غربية والمتناولة لمثال غربي، وبالإضافة إلى ذلك فإنها المرة الأولى التي تناول فيها مؤلفان بادِيا الاختلاف من حيث التكوين اللساني وتقنية البحث موضوعاً من هذا القبيل.

لقد أجاب جورج مونان عن مقالتنا، خلال الندوة البودليرية التي جرت في نيس في ماي 1967 عبر صفحتين مليئتين بالأخطاء الفاحشة. وقد ادّعى مونان ببرود شديد، وهو يتجاهل قصداً تقديم ليفي شتروس وإلحاحه على مجهوداتنا المشتركة، أنّنا نستطيع أن نحسّ «قطيعة واضحة منذ أن يسلّم ياكوبسون القلم إلى ليفي شتروس»، والحقيقة هي أنّه من الناحية العملية، كنّا صغنا كل جملة من هذا المقال بشكل مشترك، في نفس المكتب خلال ما يسمّيه ليفي شتروس «تأملاتنا المشتركة»؛ ويصعب على كلّ واحد منّا الفصل بين مساهمة أحدنا عن مساهمة الآخر. والحقيقة هي أن ليفي شتروس كان أول من أثار انتباهي إلى العلاقات المتبادلة النّحوية المثيرة لهذه السونيتة. لقد احتفظت بملاحظاته المفعمة بالاكتشافات الذّكية، تلك الملاحظات المتعلّقة بالتّعارضات النّحوية والفونولوجية. أما بالنّسبة إليّ فقد أثارت انتباهي بشكل ملحوظ الحبكة الأسطورية للقصيدة وقد كان هذا الموضوع إلى ذلك الحين ما يزال مهملاً. وبنفس الثّقة يرفض مونان، بكلّ بساطة، الوقائع عندما يؤكّد «أن ياكوبسون يتحدّث عن الأدوات الشّعرية لأنّ كلمة البنية لم تكن قد ظهرت بعد في سماء الأفكار» (ص 160) والواقع هو أن المصطلحين priemy و Struktura ظهرا معاً في أول مقال لي Novesjshaja russkaja poèzija المكتوب سنة 1919 [الترجمة الفرنسية في .Q.P].

إن مونان يتهمّنا بالوقائع إلى حدّ رفض القرابة بين /r/ و /l/ التي كشف عنها مع ذلك استبدال أحدهما بالآخر في لغة الأطفال وفي الحبسة كما كشفت عنها في إدراك المتكلّمين مماثلة التداخل اللّساني لمختلف الأشكال الصّوتية للأصوات المائعة. وإن الاختلاف الانفعالي بين /r/ و /l/ بوصفهما متعارضين حيث الأول خشن والثاني ناعم، يقوم بشكل كاف على أساس «الرّمزية الجهيرة». وأثبت كل الباحثين في هذا المجال هذا الاختلاف.

إن الأسماء الثمانية في نهاية الأبيات هي كلّها مؤنثة. والنّاقد يعرف هذا التّناظر إلا أنّه يطرح سؤالاً خطابياً خالصاً: «لماذا لا تؤخذ بعين الاعتبار إلا هذه الأسماء وحدها ؟». الحقيقة أن تناظر التّأليف يمتدّ إلى ما هو أبعد من هذا، رغم أن الناقد لا يقول شيئاً بصدد هذا الموضوع. هذه الأسماء الاختتامية موزّعة بشكلٍ متناظر: نجد أربعة منها في كلّ واحد من

جُزْءَيْ القصيدة البالغين سبعة أبيات. والصّفات السّتة هيَ الأخرى موزّعة بشكل متناظر : ثلاث صفات في كل نصف من القصيدة. ولا تشتغل القوافي إلا الأسماء والصّفات. والقافية التي تمثّل قنطرة بين هذين الجزءين رابطة بين البيت الخامس والثامن تقرن بين مصدرين. والقوافي الثلاث الباقية من كل شطرٍ من القصيدة تتجاوب متألّفة من زوج من الأسماء وزوج من الصّفات وزوج من الاسم ـ الصّفة. هذه القوافي الهجينة ما قبل الأخيرة في شطري القصيدة تربط صفة مذكّرة باسم مؤنّث (Ténèbres - funèbres, sans fin - sable fin) وفي كل شطر تربط القافية الاسمية بين البيت الثاني والبيت الثالث. والقافيتان الطرفيتان في السّوناتة هما وحدهما اللّتان تربطان بين صفتين. إنّهما تفتتحان وتختتمان القصيدة : austeres (V.1) mystiques (V.14). ولا يمكننا إلا أن نوافق على الجواب السّاخر لجُورج مُونّيندو في نفس ندوة تبس ذلك الجواب المتضمّن في «مداخلة» مُونّيندو وهو يعني جورج مُونّان وعدم فهمه العلاقات بين تأليف القصيدة وتصنيف القوافي وانتقاء المقولات النّحوية.

يُقدم لنا جُورج مُونّان المثال المثير لناقد مجرّد تماماً من حسّ الفن اللّفظي والدّلالة الشّعرية للقناة اللّسانية. وإذا كان ردّنا على الانتقادات حول القطط قد تركّز على مساهمة ريفّاتير فذلك لأنّ مشروعه الضّخم لدحض التّصور اللّساني للشّعر يختصر بسذاجة مربكة أحياناً مجموع الحجج التي يقدّمها رفقاء آخرون. إن ريفّاتير «القاضي الجامع» يتقاسم مع «القصاة العاديين» بعض السّبقات التي سجّلها أولئك الذين اعترضوا عليه. هكذا يسجّل بُون[27] Boon أن «كثيراً من انتقادات مايكل ريفّاتير تصدر عن بعض الفرضيات الخاطئة فيما يتعلّق بنوايا المؤلفين (رُومان ياكُوبسُون وكلُود ليفي شتروس) في مقالتهما حول السّوناتة السّوريّة. وقد تساءلتْ عن حقّ كْريستين برُوك رُوز[28] لماذا يجب أن يخصّ بالتّفضيل «القارئ الممتاز» : «إن قانون الإدراكية المدفوع إلى نتيجته المنطقية يعني أن أي ناقد لا يستطيع أن يدّعي كشف الوقائع التي كانت ما تزال إلى ذلك الحين غير مدركة لأنّها بالضبط لا تُمكن ملاحظتها». ويبرز أ. فونكَرو[29] A. Fongaro الطّابع التّعسّفي للمواقف التّأويلية لريفّاتير تجاه إزاء نص بُودلير (ينظر أيضاً هاردي[30] Hardy ويكشف شُور[31] Short عن عدم ملاءمة المعطيات التي يقدّمها في دراسته للنّص. ويؤاخذه وُولف[32] Wolff على

(27) بون، ص 91.

(28) كريستين بروك روز ص 94.

(29) أ. فونكارو ص 181.

(30) هاردي ص 91.

(31) شور ص 99.

(32) وولف ص 76 ـ 77.

النزعة الموضوعية العالمة الوهمية: «إن الجهاز التحليلي الذي يدور حول اختلاق «القارئ العام» لا يصمد على تحليل شامل».

لقد حاولت هنا، بعيداً عن التهوين من مقالات معارضينا أن أتتبع وأن أدافع عن فكرة الدراسة المتضمنة لمشاكل النحو الشعرية ولمشاكل الشعر النحوية.

لقد عرفت هذه النواحي منذئذ تطوراً كبيراً في العالم كله وحللت قصائد جديدة في ضوء هذه الأفكار. وإن المعركة النظرية ضد المبدأ نفسه لدراسة نحوية للشعر قد انتابها الوهن إذن. ومع ذلك ينبغي أن أذكر الهجمة البالغة الشدة ضد تطاولي على النحو الشعري، تلك الهجمة التي أثارها هذه المرة تحليل لي لقطعة متأخرة ضمن أزهار الشر وهي آخر Spleen من المجموعة

لقد كرس جوناثان كالر J. Culler في كتابه الشعرية البنيوية فصلاً كاملاً لمناقشة «التحليل الشعري لياكوبسون». إننا نعرف أن تناوب مزدوج فغير مزدوج يلعب دوراً حاسماً في بنية النصوص الشعرية. إن تمييز القوافي المزدوجة وغير المزدوجة في نفس المقطع الشعري يشكل واحداً من أشكال القافية المزدوجة المتعارف عليها، وكذلك الأمر بالنسبة لمختلف أنماط التعابير العروضي بين الأبيات المزدوجة وغير المزدوجة. إن الفوارق النسبية بين المقاطع الشعرية من قصيدة قصيرة وبالخصوص بين المقاطع الشعرية المزدوجة وغير المزدوجة يشكل جزءاً من هذه السمات التي توقظ فضول المحلل، وبالخصوص حينما تكون المعايير الواضحة والبارزة حاضرة في كل النص كما هو الأمر بالنسبة للمقاطع الشعرية الرباعية الخمسة في Spleen. هناك تمييز متماسك بين المقاطع الشعرية الثلاثة غير المزدوجة والمقطعين الشعريين المزدوجين. لا يستعمل النص في عمومه الأفعال إلا بضمائر الغائب. تلك الأفعال المسماة «غير مشخصة» في التراث اللساني؛ وعلى العكس من ذلك، فإن الأشكال الضمائرية تتبع صيغاً مختلفاً تماماً. إننا نعثر على ضمائر الغائب في المقاطع الشعرية المزدوجة سواء محولة إلى مصادر، nous (I-4)، أو محولة إلى صفات، nos (III-4)، mon (V-4). إن صيغة ضمير المتكلم متعارضة في المقاطع الشعرية الثلاثة غير المزدوجة بضمير الغائب والمحول إلى مصدر في I-4 «il»، والمحول إلى صفة في III-1 و 4، Ses وفي V-4 son. وهكذا فإن نهاية كل مقطع شعري غير مزدوج تقدم نفس المتوالية من ضمائر الغائب والمتكلم في تناسب متناظر: الضمير il متبوعاً بالضمير nous، والضميران التملكيان الجمعيان Ses و nos والضميران التملكيان المفردان son و mon . وبالعكس فإن الصيغة الضميرية غير موجودة في المقاطع الشعرية

المزدوجة إلا في صيغة الغياب مع عد الانعكاسي (3-II، 4-II، 4-IV). إن المجاورة الداخلية أو الخارجية لهذه الأشكال مع العبارات الثابتة لهي خاصية للمقاطع الشعرية المزدوجة

S'en va battant les murs (II 3) et se cognant la tete (II 4) qui se mettent à geindre (IV.4)

كل هذا يكشف لنا أن الصيغ السائرية توجد في المقاطع الشعرية الخمسة. وفي كل مرة توجد في البيت الرابع والخامس ويمكن أن تظهرا معاً مرة ثانية في بيت سالف من نفس المقطع الشعري. إنّ الحضور الضروري لصيغ ضمير المتكلم في نهاية كل مقطع شعري غير مزدوج، ذلك الحضور الذي يبرزه التعارض مع ضمير الغياب في نفس البيت. لهو علامة على الأهمية التداولية الحاسمة لفعل القول. والدّور الوحيد الذي يلعبه شخص المخاطب يبرره هنا غياب صيغ ضمير المخاطب، والانتقال من جمع nous و nos (I و III) إلى إفراد mon (V-4) وهذا إجراء أساسي في اللغة لاحظه كثير من البلاغيين واللسانيين منذ قرون وفسره بطريقة جيدة واحد من اللسانيين الأكثر نباهة في عصرنا وهو إميل بنفنيست.

تضفي الإحالة على المتلفظ وعلى قربه جواً أكثر ذاتية على المقاطع الشعرية غير المزدوجة متباينة بالانفصال عن المقاطع الشعرية المزدوجة. وفي الأخير نستطيع أن نلاحظ طباقاً بين الحركة الهابطة في صورية المقاطع الشعرية غير المزدوجة والحركة الصاعدة في المقاطع الشعرية المزدوجة.

(I) Le ciel... pese sur l'esprit
(III) La pluie etalant ses immenses traînées
(V) L'Angoisse atroce, despotique, sur mon crâne incliné plante.

في تباين مع :

(II) Esperance... battant... les ailes
et se cognant à des plafonds pourris
(IV) Des cloches... lancent vers le ciel...

لم يدرك كالر أيّ اختلاف من هذه الاختلافات الواضحة في بنية المقاطع الشعرية المزدوجة وغير المزدوجة. إنه يرفض ساخراً فكرة «تشاطر المزدوج وغير المزدوج»[1] و «البحث عن تمييزات الصيغ النحوية». إنه لا يدرك دلالة هذه التعارضات الحاسمة بالنسبة للغة وللفكر، مثل دلالة ضمير المتكلم مقابل الصيغ غير المشخصة. وبطريقة نزقة ويمكن القول بطريقة ساذجة، يدّعي «أنه يمكن أن نقسم المقولات التوزيعية بشكل يكاد يكون

(1) يوناثان كالر. الشعرية البنيوية ص 39

لقد كانت دراستي لحجج معارضينا تتركّز على المناقشة حول مقالتنا «قطط شارل بودلير» (1962) وتشكّل هذه الدراسة المحاولة الأولى لاختبار نحو الشّعر على مثال ملموس، أو على الأقلّ المحاولة الأولى المنشورة بلغة غربية والمتناولة لمثال غربي، وبالإضافة إلى ذلك فإنها المرة الأولى التي تناول فيها مؤلفان بادئيا الاختلاف من حيث التكوين اللّساني وتقنية البحث موضوعاً من هذا القبيل.

لقد أجاب جورج مُونان عن مقالتنا، خلال النّدوة البودليرية التي جرت في نيس في ماي 1967 عبر صفحتين مليئتين بالأخطاء الفاحشة. وقد ادّعى مُونان ببرود شديد، وهو يتجاهل قصداً تقديم ليفي شتروس وإلحاحه على مجهوداتنا المشتركة، أنّنا نستطيع أن نحسّ «بقطيعة واضحة منذ أن يسلّم ياكوبسون القلم إلى ليفي شتروس». والحقيقة هي أنّه من النّاحية العمليّة، كنّا صغنا كل جملة من هذا المقال بشكل مشترك، في نفس المكتب خلال ما يشبه ليفي شتروس «تأملاتنا المشتركة»: ويصعب على كلّ واحد منّا الفصلُ بين مساهمة أحدنا عن مساهمة الآخر. والحقيقة هي أن ليفي شتروس كان أول من أثار انتباهي إلى العلاقات المتبادلة النّحوية المثيرة لهذه السّوناتة. لقد احتفظت بملاحظاته المفعمة بالاكتشافات الذّكية، تلك الملاحظات المتعلّقة بالتّعارضات النّحوية والفونولوجية. أما بالنّسبة إليّ فقد أثارت انتباهي بشكل ملحوظ الحبكة الأسطورية للقصيدة وقد كان هذا الموضوع إلى ذلك الحين ما يزال مهملاً. وبنفس الثّقة يرفض مُونان، بكلّ بساطة، الوقائع عندما يؤكّد «أن ياكوبسون يتحدّث عن الأدوات الشّعرية لأنّ كلمة البنية لم تكن قد ظهرت بعد في سياء الأفكار» (ص 160) والواقع هو أن المصطلحين priemy و Struktura ظهرا معاً في أول مقال لي Novejshaja russkaja poèzija المكتوب سنة 1919 (الترجمة الفرنسية في Q.P.).

إن مُونان يستهين بالوقائع إلى حدّ رفض القرابة بين /r/ و /l/ التي كشف عنها مع ذلك استبدال أحدهما بالآخر في لغة الأطفال وفي الحبسة كما كشفت عنها في إدراك المتكلّمين مماثلة التداخل اللّساني لمختلف الأشكال الصّوتية للأصوات المائعة. وإن الاختلاف الانفصالي بين /r/ و /l/ بوصفهما متعارضين حيث الأول خشن والثاني ناعم، يقوم بشكل كاف على أساس «الرّمزية الجمهيرة»، وأثبت كل الباحثين في هذا المجال هذا الاختلاف.

إن الأسماء الثمانية في نهاية الأبيات هي كلّها مؤنثة. والنّاقد يعرف هذا التّناظر إلا أنّه يطرح سؤالاً خطابياً خالصاً : «لماذا لا تؤخذ بعين الاعتبار إلا هذه الأسماء وحدها ؟». الحقيقة أن تناظر التّأليف يمتدّ إلى ما هو أبعد من هذا، رغم أن النّاقد لا يقول شيئاً بصدد هذا الموضوع. هذه الأسماء الاختتامية موزّعة بشكل متناظر : نجد أربعة منها في كلّ واحد من

جزئيْ القصيدة البالغين سبعة أبيات. والصّفات السّتة هيْ الأخرى موزّعة بشكل متناظر : ثلاث صفات في كل نصف من القصيدة. ولا تشتغل القوافي إلا الأسماء والصّفات. والقافية التي تمثّل قنطرة بين هذين الجزءين رابطة بين البيت الخامس والثامن تقرن بين مصدرين. والقوافي الثلاث الباقية من كل شطرٍ من القصيدة تتجاوب متألّفة من زوج من الأسماء وزوج من الصّفات وزوج من الاسم ـ الصّفة. هذه القوافي الهجينة ما قبل الأخيرة في شطري القصيدة تربط صفة مذكّرة باسم مؤنّث (Ténèbres – funèbres, sans fin – sable fin) وفي كل شطر تربط القافية الاسمية بين البيت الثاني والبيت الثالث. والقافيتان الطرفيتان في السونيتة هما وحدهما اللّتان تربطان بين صفتين. إنّهما تفتتحان وتختمان القصيدة : austères (V.1) mystiques (V.14). ولا يمكننا إلا أن نوافق على الجواب الساخر لجورج مونّيندو في نفس ندوة نيس ذلك الجواب المتضمّن في «مداخلة» مونّيندو وهو يعني جورج مونّان وعدم بهمه العلاقات بين تأليف القصيدة وتصنيف القوافي وانتقاء المقولات النّحوية.

يقدم لنا جورج مونّان المثال المثير لناقد مجرّد تماماً من حسّ الفن اللّفظي والدّلالة الشّعرية للقناة اللّسانية. وإذا كان ردّنا على الانتقادات حول القطط قد تركّز على مساهمة ريفاتير فذلك لأنّ مشروعه الضّخم لدحض التّصور اللّساني للشّعر يختصر بسذاجة مربكة أحياناً مجموع الحجج التي يقدّمها رقباء آخرون. إن ريفاتير «القاضي الجامع» يتقاسم مع «القضاة العاديين» بعض السّبقات التي سجّلها أولئك الذين اعترضوا عليه. هكذا يتخيل بون[27] Buon أن «كثيراً من انتقادات مايكل ريفاتير تصدر عن بعض المرصيات الحاطئة فيما يتعلّق بنوايا المؤلفين (رومان ياكوبسون وكلود ليفي ستروس)» في مقالتهما حول السونيتة السّورية. وقد تساءلتْ عن حقّ كريستين بروك روز[28] لماذا يجب أن يختصّ بالتّفصيل «القارئ الممتاز» : «إن فنون الإدراكية المدفوع إلى نتيجته المنطقية يعني أن أي ناقد لا يستطيع أن يدّعي كشف الوقائع التي كانت ما تزال إلى ذلك الحين غير مدركة لأنّها بالضبط لا تُمكن ملاحظتها». ويبرز أ. فونكارو[29] A. Fongaro الطّابع التّعسفي للمواقف التأويلية لريفاتير نفسه إزاء نص بودلير (ينظر أيضاً هاردي[30] Hardy ويكشف شور[31] Short عن عدم ملاءمة المعطيات التي يقدّمها في دراسته للنّص. ويؤاخذه وولف[32] Wolff على

(27) بون ص 51.
(28) كريستين بروك روز ص 54.
(29) أ. فونكارو ص 101.
(30) هاردي ص 91.
(31) شور ص 91.
(32) وولف ص 26 ـ 27.

اختياربا». وهو لا يأخذ بعين الاعتبار لا التوزيع الدقيق المقطعي الشعري للمتمارضات النحوية ولا الموضوعية اللسانية الداخلية لنظام تراتبي كامن في التمارضات النحوية.

إن ناقداً غير بصير بتقسيم رباعيات Spleen سيظلّ بالتأكيد غير حساس أو منشغلاً بخصومات صبيانية بخصوص التقسيم الفرعي للرباعيات غير المزدوجة إلى مقطوع شعري مركزي ومقاطع شعرية طرفية (الاستهلالية والاختتامية). وعلى الرغم من أن كلّ واحدة من هذه المجموعات تقدّم ما يسميه بودلير نفسه «طريقته في البناء» فإن القصيدة تكشف بوضوح درجات مختلفة للانضمام إلى القانون البودليري «الذي يلزمنا على تغيير المصدر بالصفة». إن الرباعيتين المزدوجتين تتضمّنان قدراً قليلاً من الصّفات، والمقاطع الشّعرية المزدوجة تتضمّنها القدر الأكبر. والمشابهة بين الرّباعيتين الطّرفيتين يدعمها ورود نفس الزّوج من النّعوت :

longs ennuis (I.1) jours noirs (I.4)

وكذلك :

longs Corbillards (V.1) drapeaux noirs (V.4)

وفيما يتعلّق بخصائص الرّباعية المركزية ومقولة الصّفات التي لم تفهم جيداً من قبل ناقدنا ينظر كتابنا قضايا الشّعرية (ص. 496 ـ 497) وإحالته على الساهمة النبيهة لتنيير Tesnière.

يتبع كالّر بأمانة بعض المبادئ المتجاوزة في التّمارض مع علم اللّغة : «فالمقولات اللّسانية هي» بالنّسبة إليه «كثيرة وشديدة المرونة» إلى حدّ أن كل بحث حول تنظيمها لا يجدي : «حتّى حينما تمكّننا اللّسانيات من إجراءات دقيقة ومصاغة جيداً لأجل تصنيف ووصف عناصر نصّ ما فإن هذا لا يصف مع ذلك ما يشكّل نظامه»، إن نفس الشّك العقيم يقوده إلى الرّيبة في الدّور الشّعري للتواليات الصّوتية المتكرّرة بإلحاح، وبالخصوص في الأزواج الخمسة من الصوتات الأنفية المسبوقة أو المتبوعة بصفيريات في الأبيات الثلاثة الأخيرة للمقطع الشعري الرّابع، مع صدى البيتين الطّرفيين للمقطع الشعري الخامس. إنه يذهب إلى حدّ تجاهل الحافز الأساسي للقصيدة مع تأليفها الكثيف والمريب من الصّور المتناظرة والأوجه البلاغية اللاحقية والإعرابية والتجنيسات :

l'eSPRit en proie (II.2) L'eSPéRance, (II.2), esPRIn (IV.3)) l'eSPrrK (V).

إن كتابات كالّر، التي تخطئ قدر ما تدّعي، تبيّن كلّ عجزها عن الإمساك بما يتكون منه المنظوم وبالخصوص منظوم الشّعر الفرنسي، وعجزه عما يبنين قصيدة ما. وبالنّسبة للنّقاد

الخارجي من نص القالب الذي خرج منه كالر فإن مهمتهم الوحيدة هي النقد والرفض لكل الأسس الأولية للبحث التحليلي حول الآثار الشعرية دون أن يقترحوا هم أنفسهم أي شيء، مهما كان.

أختتم هذا المسح مشيراً إلى الهجوم الأضعف ولكن الأشد تعالياً ضد التحليل اللساني للوقائع الأدبية. هذه الهجمة لا تفتتح أي أفق لأجل تفسير هذه القصيدة الأخاذة التي هي Spleen، ولا أية قصيدة أخرى. وإذا ذكرتها مع ذلك فلأجل التعبير عن الأمل في أن تتقدم الأبحاث من اليوم فصاعداً نحو تأويل تام لعلم اللغة ولدراسة الفن اللفظي ولكي تتجاوز الانزلاقات التي تضعف أو تكسر هذا الميل إلى الاندماج.

التـوازي[1]

ك.ب : تقودنا مسألة الثنائية ومكونات النص الموسومة إلى موضوع التوازي الذي هو عنصر هامّ وعنصر قد يحتلّ المنزلة الأولى بالنسبة للنص الأدبي. ولقد شكّل هذا شاغلاً من مشاغلكم العلمية الأولى. إن التوازي تأليف ثنائي. وتدقّقون دائماً أن التوازي تماثل وليس تطابقاً. إلا أنّ مفهوم التماثل، إضافة إلى ذلك، يضمر بطريقة ما، عدم التساوي بين طرفين. إنه يسوّي الأولية الهرمية لأحد الطرفين. فكيف يجب والحالة هذه، أن نعالج الطرف الموسوم من هذا الزّوج ؟

وهناك بالإضافة إلى هذا سؤال مهمّ : كيف يمكن أن نحدّد اختيار وحدود العناصر المتماثلة ؟ لقد طرحتم في دراستكم الأساسية «Grammatical parallelism and its Russian Facets» المنشورة في Language، 1966 بواسطة الأسئلة التي هي في نفس الآن تعليمات : «يتعلّق الأمر بمعرفة إلى أيّ حدّ وبالنظر إلى أيّ شيء تكون الكيانات المتناسبة بموقعها متبادلة التشابه» و«ما هي (...) المقولات التي يمكن أن تصبح متماثلة ضمن الخطاطة المطروحة للنص».

لقد كشفتم بطريقة جيدة أن «أنماطاً معيّنة من التشابه إجبارية أو أنها تحظى بتفضيل كبير» وأنتم تعتمدون على مثال تنوّع نعنى به الحكاية من القرن السابع عشر، «Gore - zloščast'e» «شقي محروس»، التي سبق لكم أن درستموها منذ سنوات. وفي كل الأحوال، فإن هناك عدداً من الحالات حيث يتوصّل الباحث بصعوبة إلى تحديد الأساس

(1) نشر هذا الحوار في R. Jakobson, K. Pomorska, Dialogues, Flammarion, Paris 1980

الدلالي للعناصر الثابتة لزوج ما، أو حتى إلى الكشف عن مكمن التوازي. إننا نرى ذلك بوضوح في المؤلف الحديث والجيد لجيمس فوكس The comparative study of parallelism حيث يحاول أن يكشف عن الدلالة المعقدة جداً للتوازي المستمر في الشعر الشعبي لسكان روتي Roti. وتتخذ دراسة هذه المسائل مسلكاً منعرجاً أخاذاً. وتعد بسلسلة من الإبداعات ويمكن أن تؤدي إلى توجهات منهاجية جديدة. وهناك عائق عكسي يكمن في تحديد طبيعة التوازي نفسه في الآثار الحديثة وخاصة منها الآثار الشعرية. ليس لهذه النصوص، خلافاً للآثار الأدبية الشعبية، نسق ثابت من الأزواج، كما أن الباحث يقتصر أحياناً على الافتراضات في تحديد الأزواج المتماثلة.

فما هي المراحل التي قطعتها دراستكم للتوازي ؟ وكيف أثرت المسائل الفونولوجية على هذه الدراسة ؟ لقد أشرتم مرة إلى أنه قد سبق لكم أن شرعتم في تحليل أنشودة «ore» وذلك سنة 1917 في باكو Bakou.

ر.ي : إن موضوع التوازي لا يستنفد، ولا أعتقد أنه قد استهوتني مسألة خلال حياتي العلمية بقدر ما استهوتني مسألة التوازي. ففي المرحلة التي كنت فيها طالباً يافعاً، أي 1915، كانت حلقة موسكو اللسانية تتخذ من الشعر الفلكلوري الروسي كموضوع أول للدراسة. كما كانت تتخذ أنواعه المختلفة للإنشاد، وبالخصوص الشكل الملحمي الذي قد يكون أكثر أصالة، وكما كنا نحسن آنذاك، الأكثر قدماً من كل الأشكال في كنز الشعرية الشفوية الروسية. لقد حللنا وناقشنا تنوعاتٍ هذا الشعر اعتماداً على هذا التسجيل الممتاز للنصوص الملحمية الشعبية التي تشكلها مختاراتٍ نصوص القرن الثامن عشر الشهيرة والمنسوبة إلى كيرشا دانيلوف Kirsa Danilov ـ باسمه هذا يوجد في المخطوطة التي أعاد نشرها بعض العلماء سنة 1902. واقترحت جامعة موسكو أيضاً سنة 1915 كموضوع للبحث لنيل جائزة بسلاييف Buslaev ـ يتعلق الأمر باللساني والفلكلوري الشهير ـ لغة القصائد الملحمية لروسيا الوسطى المسماة بيلينى والتي سبق تسجيلها في حوض نهر ميزن Mezen من قبل العالم الكسندر دمتريفتش هريجوريف (1874 ـ 1945) في بداية القرن. وقد واجهتُ من جديد وأنا أشتغل في هذه النصوص مشاكل متنوعة يطرحها الشعر الملحمي الشعبي الروسي، تلك المشاكل التي لم تعالجها بتاتاً المختصرات العلمية لتلك الفترة بطريقة مرضية. وفي الأخير، دائماً في بحر 1915 حظيتُ بفرصة الاستماع إلى الحاكية المرموقة والمسنة مارية كريفوبولينوفا Marija Krivopolenova (1843 ـ 1924) التي جيء بها إلى موسكو من حكومة أرخانجلسك Arkhanguelsk لكي تنشد الشعر الملحمي، وهكذا استطعت بفضل هذا التثبت من الملاحظات

التي سبق أن أبديتها حول الشّعر الملحمي. وقد كان علي أن أعود لاحقاً مرّات عديدة إلى المشاكل المتعلّقة بأشعار بيليني الرّوسية. وقد تسنّى لي لاحقاً التّحليل المقارن لبنيتها التطريزية إلى إرجاع هذا الشّعر عبر مراحل إلى العروض السلافي المشترك، ثم بإرجاعه إلى العروض الهندو ـ أوروبّي. ولقد أسعفتني أيضاً أبحاثي حول أشعار بيليني على الكشف عن قدم مواضيعه الأدبية وخاصة الكشف عن أساسها التّاريخي والميثولوجي. إلا أن دراساتي حول التراث الشّفوي للشّعر الرّوسي لم تقف عند هذه المسائل. لقد استرعى اهتمامي منذ أن كنت طالباً، التّنظيمُ الداخليُّ البالغ الوضوح دوماً لشعر المنشودات الشعبية الرّوسية، وقد استرعى انتباهي على وجه الخصوص هذا التوازي الذي ربط من البداية إلى النّهاية أبياتاً متجاورة. وقد كان علي أن أندهش أكثر لكون هذه الواقعة الأساسية لم تنل شيئاً من عناية المختصّين في الفولكلور الرّوسي. لقد كان معروفاً بشكل جيّد هذا النّمطُ من التّنظيم المتماسك للنّص بواسطة بيتين في النّظم التوراتي الذي تمّ فيه استيعاب مصطلح التوازي نفسه منذ مائتي سنة بالضبط. ولقد كانوا يقارنون فيه التنظيم إلى التوازي المطّرد للملحمة الفنلندية. يتّبع التوازي في الشّعر الرّوسي بدقّة هذه الأنساق، رغم أن هذا التوازي هو هنا أوفر حرّية وتنوعاً. لقد قمت، على هدْيِ هذا التوجيه بتحليل نصٍّ معزول مثبت في مجموعة كيرشا دنيلوف وهو يتخذ له موقعاً في الحدود بين الشّعر الغنائي والملحمة، أي أنه عيّنة قصيرة (من 21 بيتاً في المجموع) من مجموعة القصائد الهامّة الدائرة حول موضوع البؤس. وقد كنت وعدت أصدقائي بمقالة حول هذا الموضوع للمجلّد الثالث من مؤلّف حول نظرية اللغة الشّعرية، الذي كانت تحضره أوبوياز Opojaz. وقد تمّ مع ذلك نشر هذا المؤلّف سنة 1919 بدون مقالتي. ولقد اعتبرت ذلك المقال ولسبب وجيه تناولاً أولياً وناقصاً للموضوع الذي ينبغي أن يتبلْور وأن يراجع حين تصبح مبادئ التّحليل اللّساني مدقّقة قبل ذلك. لقد أنضجت خلال نصف قرن فكرة أن أتناول تناولاً مختلفاً الواحد والعشرين بيتاً المكوّنة لقصيدة الشقاء في صياغة كيرشا واستعملتها لأجل المونوغرافية حول التوازي النّحوي ومظهره الرّوسي المنشور سنة 1966 في مجلّة Language الأمريكية. إلا أن هذه المونوغرافية نفسها ليست في نظري إلا تناولاً تخطيطياً وأولياً.

وقبل مائة سنة من كتابة مقالاتي، أي في سنة 1865، كتب واحدٌ من ألمع شعراء القرن الماضي، وهو بدون شك واحد من المنظّرين الأكثر حاذقية في الفن الشّعري، جيرار مانلي هوبكنْس (1844 ـ 1889) وهو ما يزال طالباً يافعاً: [إ]ن الجانب الزّخرفي في الشّعر، بل وقد لا نخطئ حين نقول بأن كل زخرف يتلخّص في مبدإ التوازي. إنّ بنية الشّعر هي بنية

التوازي المستمر الذي يمتد مما يسمى التوازي التقني للشعر العبري والترنيمات التجاوبية للموسيقى المقدسة إلى تعقيد الشعر اليوناني والإيطالي أو الإنجليزي. إن لهوبكنس كامل الحق في ظنه أن «أي شخص سيفاجأ بمعرفة أن توازي التعبير» يلعب دوراً هاماً، إلا أنه ما يزال مجهولاً، في شعرنا.

هناك نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة : في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة. وفي الأخير، في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية. وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً وتنوعاً كبيراً في الآن نفسه. إن القالب الكامل يكشف بوضوح تنوعات الأشكال والدلالات الصوتية والنحوية والمعجمية.

لقد لاحظت سابقاً في نقد لدراسة ولفجانج ستينيتز Wolfgang Steinitz حول التوازيات في الشعر الفينو-كاريلي finno-Carelienne (ظهرت الدراسة سنة 1934 وكانت قد فتحت آفاقاً جديدة للبحث) أن التحليل ينبغي أن يدقق فيما اتصل بالأبيات المعزولة. إنها تشكل فيما يظهر أزواجاً وعلاقات أصيلة من التوازي التي لا يلاحظها الباحث دائماً. أما بالنسبة للوحدات المتكررة، فإنها تصبح على أرضية التنوعات القائمة أكثر وضوحاً بشكل لا يقارن. إن الترتيب في توازيات ومشابهات داخل أزواج من الأبيات يجعلنا نهتم أكثر بأية مشابهة وبأي اختلاف يندرجان بين الأزواج المتجاورة للأبيات وبين الأشطر ضمن نفس البيت ـ وبعبارة أخرى فإن هنا الترتيب يشدّ إلى كلّ مشابهة وإلى كل تباين وزناً خاصاً. إننا نرى مباشرة العلاقة بين الشكل الخارجي والدلالة، وحينما ندرك المشابهات والمجاورات داخل زوج من الأبيات المتحدة بفضل التوازي نشعر آليا بالحاجة إلى تقديم حلّ لها ولو كان لا شعوريا : فبماذا يتمّ ربط البيتين المتوازيين ؟ هل يقوم الربط اعتماداً على المشابهة أم على المباينة ؟ أم أن الربط يقوم على المجاورة، وإذا كان الأمر كذلك فهل يتعلق الأمر بمجاورة في الفضاء أم أنها قائمة داخل الزمان ؟ هناك في الأخير سؤال من شأنه أن يحسم في فهم الشعر : ما هي العلاقة التراتبية للوحدات المتوازية، وما هي الوحدة من بين هذه الوحدات التي تخضع للأخرى، وبعبارة أخرى كيف يتوزع «الحامل» و «المحمول» حسب مصطلحات البلاغة ؟ وكيف يتمّ الإيحاء بتلك العلاقة ـ هل يتمّ ذلك اعتماداً على المحتوى الداخلي للأبيات أم على مجرد كون أحد الأبيات يتقدم على الآخر أم اعتماداً، في الأخير، على الموقع الذي يحتله زوج الأبيات ضمن السياق ؟

هـذا التّنـاغم الفني للأجزاء. وللكل يلغي بكلّ تـأكيـد الافتراضـات الجوفاء. فيما ينظر بهرال ورتابة أنساق التوازيات في البيت المنظوم. إنّنا نستطيع أن نعثر، اعتماداً على الإمكانات الخصبة للتأليف الشّعري الوثيق للاتحادات والتّعارضات، الانتشار الواسع والذي يمكن أن يكون بالغ الأهمّية لأنساق التوازيات في الشّعر العالمي الشّفوي والمكتوب (يكفي أن نذكر بالهيمنة القديمة للتوازيات في النّظم الصيني). يكتشف الباحثون باستمرار في العالم كلّه أنساقاً أخرى من الإبداع الشّفوي القائمة على التوازي المنقّد. والأكثر من هذا أننا نكتشف، بفضل أبحاث الأنثروبولوجيين الذين استوعبوا مبادئ المنهاجية اللّسانية من مثل جيمس فوكس، وجود علاقة حميمة فيما يتّصل بالتوازي بين الشّعر والميثولوجيا، وضمنها الطّقس. إن الدّور الذي يلعبه التوازي في التراث وفي إبداع الأسطورة يكشف عن إمكانات متجدّدة باستمرار وغير متوقّعة، في الخصائص البنيوية للتوازي. فالبنيات الثنائية، بالخصوص تتدخّل بشكل قوي على مستويات متعدّدة للأنثروبولوجية الثقافية. إن هناك، في هذا المجال، آفاقاً مغرية لدراسة متعدّدة الاختصاصات للتوازي.

فلنعد إلى هذه المهمّة التي أصبحت مستعجلة والتي رسمها لنا هوبكنس وهي العمل على دراسة معمّقة للتوازي لتتّبع لأنساق الخلق الشّعري حيث لا يتدخّل إلا التوازي الخفي وليس التوازي المنقّد. تبقى العودة هنا إلى التّجربة المثيرة التي خاض فيها سوسير عبر استطراداته المغرية في «الشعرية المصوّتة» التي أبرزها عمله النّفيس حول الجناس التصحيفي. وما يدعو للأسف أن بعض المقتطفات من هذا العمل هي وحدها المنشورة. لقد كشف هذا العمل بوضوح أن البنيات الشّعرية، على العكس من اللّغة المعتادة، ونضيف إلى ذلك : وعلى العكس من التوازي المنقّد، لا تتناسب ومبدأ «التعاقبية» في الزّمن، بحيث يمكن لنسق التناسبات الصّوتية والنّحوية وبالخصوص التناسبات الثنائية، أن تُوزّع بحرّية تامّة. وباستعمال كلمات سوسير : «إنّه لمن المسلّم به مسبّقاً أنه يمكن استئناف زوج ما في البيت الموالي أو في حيّز عديد من الأبيات». والأكثر من هذا أنه يمكن في ظلّ هذه الشّروط أن نعارض الوحدات المؤلّفة بتلك التي لا تنتظم بالفعل في أي زوج والتي بفعل توحّدها تنهر بفضل تميّزها عن كتلة الأزواج.

كـ.ب : ما هو دور التوازي في النّثر الأدبي ؟ دون أن نتحدث بطبيعة الحال عن النّثر المسنّن إيقاعياً أو عن نثر التوراة. يعتبر بعض الباحثين أن مبدأ بنية شاملة للتوازيات في الشّعر (وهذا مبدؤك أنت) يمكن أن يمتدّ لكي يشمل النّثر، مع فارق هو أن هذا المبدأ في النّثر ينطبق على مكونات أوسع من تلك التي ينطبق عليها في الشّعر. ويعتبر آخرون، عكس

ذلك، أن حضور التوازي في النثر يعارض بالضبط، فيما يظهر، تحديدكم للنّثر بوصفه بناءاً كنائياً أساساً وتحديدكم للشّعر بوصفه بناءاً استعارياً أساساً. ومهما يكن من أمر فالأكيد أن التوازي موجود في النّثر. لقد أبرز الشّكلانيون الأوائل هذا الأمر - فبعضهم أظهره بشكل غير وجيه، وآخرون مثل بتْر م. بيسيلي Petr M. Bicilli تناول الموضوع بكثير من الدقة. إن الأمر يتعلق بالشخصيات منظوراً إليها من زاوية سماتها التي تسمها بوصفها أزواجاً إجبارية. وما عدا هذه المكونات الكبيرة الواضحة يمكن أن نعثر بسهولة على وحدات تيماتيقية أخرى أشدّ تجريداً. بل يمكن أن نعثر على بنية من التوازيات المستمرّة لكل تيماتيقا الأثر الأدبي - من بينها المحاكاة الساخرة لغُوغول أو الحكايات الأخلاقية لتولُسْتوي. إلا أن هذه الأمثلة تعود بطريقة أو بأخرى إلى الفلكلور. أريد أن أطرح المشكلة بطريقة منتقة ومن حيث المبدإ : وفيما يتّصل بعلاقة التوازي هل يمكننا أن نفترض وجود حدّ مّا واضح بين الشّعر versus والنّثر Provorsa ؟ وهذا بالخصوص على ضوء نظريتكم في النّثر، بوصفه بنية قائمة على مبدإ المجاورة ونظريتكم في الشعر بوصفه بنية قائمة على مبدإ المشابهة ؟

ر.ج : ليس التوازي شيئاً خاصاً باللّغة الشّعرية. إن هناك أنماطاً من النّثر الأدبي تتشكّل وفق المبدإ الصّارم للتوازي، إلا أننا نستطيع أن نطبّق هنا أيضاً رغم كل التّغيرات ملاحظة هُوبكنْس : سيندهش الباحث عندما يتأكّد من الحضور العميق للتوازي الخفي في تشكيل الآثار النثرية تشكيلاً حرّاً، حيث تكون البنى المتوازية غير مطّردة ولا تخضع مطلقاً للمبدإ الأولي للتّعاقب داخل الزّمن. ومهما يكن الأمر فإن هناك فارقاً تراتبياً ملحوظاً بين توازٍ في الشّعر وبينه في النّثر. ففي الشعر يكون الوزن بالضّبط هو الذي يفرض بنية التوازي : البنيةُ التّطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكوّنه تقتضي من عناصر الدّلالة النّحوية والمعجمية توزيعاً متوازياً؛ ويحظى الصّوت هنا حتماً بالأسبقية على الدّلالة. وعلى العكس من ذلك، نجد في النّثر أن الوحدات الدّلالية ذات الطّاقةِ المختلفة هي التي تنظّم بالأساس البنيات المتوازية. وفي هذه الحالة يؤثر توازي الوحدات المترابطة على أساس المشابهة أو التّباين أو المجاورة بشكل فعّال على بناء الحبكة وعلى تخصيص ذوات الفعل ومواضيعه وعلى انسياب التيمات السّردية.

يحتلُّ النّثر الأدبي موضعاً وسيطاً بين الشّعر باعتباره شعراً ولغة التّواصل المعتاد والعملي، ولا ينبغي أن ننسى أن تحليل ظاهرة وسيطة وانتقالية يكون أشدّ استعصاء من دراسة الظواهر الطّرَفية. ولا يعني هذا بطبيعة الحال الدّعوة إلى رفض دراسة الخصائص البنيوية للسّرد النّثري - إن الأمر يتعلّق بمجرّد ضبط المناهج وعدم الإغفال أبداً عن ألاّ وجود لنثر

أدبي وحيد، وإنّما هناك سلسلة من الدرجات التي تقربه إلى أحد الطّرفين المذكورين والابتعاد به عن الطّرف الآخر. وينبغي من جهة أخرى أن نعيّن هدفاً مباشراً هو تحديد خصوصية النّثر الفلكلوري الذي يعتبر أشدّ ثباتاً ونصاعة حينما يُقارن بالنّثر الأدبي ويُعتبَر متفرّداً وعميقاً من حيث تنوّع أساليبه. وبقدر ما يكون النّثر الفردي قريباً من الفلكلور بقدر ما تكون التوازيات سائدة فيه. لقد طرح ليون تولستوي السّؤال التّالي في مقال أساسي له : «ما هي الوسيلة التي ينبغي استخدامها؛ هل يجب علينا نحن أن نعلّم الكتابة للأطفال من أبناء الفلاّحين أم أن الأطفال من أبناء الفلاّحين هم الذين عليهم أن يعلّمونا الكتابة ؟» (1862) وذهب إلى القول بإلحاح إن حكايات الأطفال تتجاوز آثار جوته العظيمة، وحاول هو نفسه في أثره الأدبي الاقتراب من «الحكمة الطفولية». إن استقامة الأدوات المسخّرة في التوازيات عنده كانت بالدقة البسيطة المعهودة في الفلكلور.

صحيح أن البنيات الصّوتية والأدوات التطريزية بالخصوص تفرض جوّاً جدّ ملائم لإدراك التوازي الشّعري، إلا أن هذا التأثير يكون فيها أحياناً مخفّفاً. وللإشارة إلى مثال فإنّني عندما قرأت الشّقاء في مؤلف كيرشا دانيلوف لم ألاحظ على الفور الأداة التي أبرزت بواسطتها الأبيات والأزواج من الأبيات المتوازية. ففي الجزء الأول من القصيدة كانت الأزواج المتجاورة هي التي تتعارض، وفي الجزء الثاني كانت الأبيات المتجاورة هي التي تتعارض. ويقدّم الجزء الافتتاحي، وهو غير مُشخّص impersonnel، تناوباً منتظماً لأزواج حيث يقع واحد من الارتكازين الأولين على مقطع الكلمة النّهائي المنبور ولأزواج حيث لا تتحقّق هذه الظاهرة. في حين أن الجزء الثاني، وهو مُشخّص personnel، يحصل فيه تناوب الأبيات حيث يكون الارتكاز الأول واقعاً على مقطع نهائي منبور، وتناوب الأبيات حيث يكون هذا الارتكاز واقعاً على المقطع ما قبل النهائي المنبور. لقد استطعت بهذا ـ مرة أخرى ـ أن أؤكّد أن فكرة اللّساني ليف ڤلاديميروفيتش شيربا Lev Vladimirovič Ščerba كانت صائبة وحصيفة : إن فقه اللّغة هو في الحقيقة علم للقراءة المتأنّية والمتكرّرة. والحقيقة هي أن هذا التّوزيع التباينيّ بشكل منتظم للنبور ولحدود الكلمات يجعلنا حساسين إزاء كل تجلّيات التوازي الصّوتي والنّحوي.

إن تحليلاً لسانياً صارماً يسمح بإدراك مختلف تجلّيات التوازي الشّعري. ويقدم التوازي الشعري هو بدوره دعماً ثميناً للتّحليل اللّساني للّغة : إنّه يعيّن بدقّة ما هي المقولات النّحوية وما هي مكونات البنيات التّركيبية التي يمكن إدراكها بوصفها تماثلات في نظر جماعة لغوية ما وتصبح بهذا وحدات متوازية. وعلى سبيل المثال فإن النّصوص السّلافية شأنها شأن

نصوص التوراة تبين لنا أن النداء والأمر يمكن أن يحتلاّ نفس الموقع في جملتين متوازيتين. إنّ الخاصية الإبهامية المشتركة بين المقولتين تصاحب التّمييز بين شكل الاسم وشكل الفعل وتعلو على هذا التّمييز. وبنفس الطّريقة فإنّ التوازي المكوّن من جملتين لا ينهار أبداً إذا كانت إحدى الجملتين تتضمن فعلاً مسنداً. والجملة الأخرى تضمر المسند أي أن لها مسنداً في درجة الصّفر.

يمكن للتوازي النّحوي أن يقدّم عوناً ثميناً للباحث الذي يرغب في دراسة التوازي الشّعري في أنساق اللّغة حيث يكون الفكر اللّساني بعيداً جداً عن فكر الباحث. إنه يسمح للباحث بتحديد السّمات النّحوية الأساسية التي تقوم عليها هذه الأنساق التي تكون في النّظرة الأولى بالغة الإبهام. إن التّقاربات الدّلالية التي يمكن أن تتدخل في شق من التوازيات تمكننا من مفتاح الصّيغة الدّلالية للّغة المدروسة ولسمات الفكر اللّساني للمجموعة. وتأسيساً على هذا ينبغي أن نلتزم حذراً كبيراً ونحن نستنتج خاصيّات تتعلّق بالفكر اللّساني على أساس خاصيات اللغة. وفي كل حال فإن مختلف تحاليل التوازي الذي يقوم عليه الشّعر الصّيني القديم كانت غنيّة بالنّتائج الهامة وفتحت الطريق لاكتشافات جديدة.

فهرس المصطلحات

A

نبر	accent
لا نحوي	agrammatical
حاد	aigu
معمول إليه	allatif
جناس	allitération
تناوب	alternance
جناس تصحيفي	anagramme
نحوي مضاد	antigrammatical
تفعيلة ذات مقطع طويل ومقطعين قصيرين ومقطع طويل	antispaste
طباق	antonymie
حبسة	aphasie
التفات	apostrophe
قارئ جامع	archilecteur
جهة	aspect
سجع	assonance
خبر، مسند	attribut

B

ثنائي	binaire

C

Catégorie	مقولة
Césure	فاصلة
Chiasme	رد الأعجاز على الصدور
Click	تمطق
Code	سنن
Combinaison	تأليف
Compact	متكاثف
Comparaison	تشبيه
Capulatif	رابطي
Conatif	إفهامي
Contexte	سياق
Contact	اتصال
Contiguité	مجاورة
Contour	نطاق
Contraste	تباين
Contrepoint	طباق موسيقي
Correspondance	تناسب
Coupe	فاصلة
Couple	زوج

D د

dactyle	تفعيلة مكونة من مقطع قصير ومقطعين طويلين
datif	مصدر مؤول
dénotation	وضع
dental	أسناني
destinataire	مرسل إليه
destinateur	مرسل
diachronie	دياكرونية تاريخية تعاقبية
diésé	مرتفع

diffus .... منتشر
distinctif .... مميّز
distique .... بيت ثنائي

E

émotif .... انفعالي
enchâssement .... إدماج
enclitique .... متصل لاحق
enjambement .... معاظلة
énoncé .... قول
énonciation .... فعل القول
épithète .... نعت
équivalence .... تماثل
euphonie .... تناغم
expressif .... تعبيري
extension .... ما صدق

G

grave .... غليظ

H

Hiatus .... تعاقب مصوّتين
Homonymie .... مشترك لفظي

I

ictus .... ارتكاز
illatif .... معمول الولوج
imperfectif .... غير منصرف
intonation .... تنغيم

J

وصل، مفصل .... Joncture

L

شفوي .... Labial
مائعة .... liquide
الأدبية .... Littérarité

M

موسوم .... marqué
رسالة .... message
لغة واصفة .... métalangage
ميتالسانية .... métalinguistique
استعارة .... métaphore
كناية .... métonymie
وزن .... mètre
صيغة .... mode
تغيير طبقة الصوت .... modulation
محتزأ .... mort
حافز .... motif

N

سارد .... narrateur
أغن .... nasal
مهموس .... non-voisé
نووي .... nucléaire

O

الكلمات المناسبة للطبيعة	onomatopées
تعارض	opposition
فموي	oral
رتبة	ordre
استعارة مفارقة	oxymore

P

زوج	paire
حنكي	palatal
تمثيل	parabole
توازي	parallélisme
تجنيس	paronomase
وقفة	pause
تفعيلة	pied
انتباهية	phatique
فونيم، صَوْتية	phonème
علم الأصوات	phonétique
صوتيات، صواتة	phonologie
انفجاري	plosif
مسند	prédicat
سابقة	préfixe
متصل سابق	proclitique
بروز	proéminence
تطريز	prosodie

R

مرجع	référent
مرجعية	référentielle
قافية	rime

S

Sélection	اختيار
Sifflante	صفيرية
Signe	دليل
Similitude	مشابهة
Statique	سكوني
Strophe	مقطع شعري
Successivité	تعاقبية
Suffixe	لاحقة
Syllabe	مقطع
Symbole	رمز
Synchronie	سانكرونية، تزامنية
Synecdoque	مجاز مرسل
Synonymie	ترادف

T

teneur	محمول
ton	نغم
tonème	منغم
trope	مجاز

V

Véhicule	حامل
Vélaire	غشائي
Verbal	لفظي
Vers	منظوم، شعر، بيت
Versification	نظم
Vocalique	مصوتي
Voisé	مجهور
Voyelle	مصوت

فهـرس